

## عبد الله خلف كما عرفته

بقلم: سليمان الحزامي \*

الشعر والشعراء برنامج أدبي له عدة سنوات يعده ويقدمه الأستاذ عبد الله خلف وهو من البرامج التي تحظى بجمهور واسع من المستمعين بإذاعة الكويت من الداخل والخارج، وهذا ليس أمراً جديداً على شخص مثل عبد الله خلف صاحب غلاف هذا العدد فنحن في البيان عمدنا إلى أن نضع صورة الأستاذ عبد الله خلف لغلاف البيان لأسباب كثيرة أولها: التكريم الأدبي والمعنوي لشخصية أدبية لا تزال تعطي وأعطت الكثير منذ سنوات تزيد عن نصف قرن، ولعبد الله خلف قصة مع الأدب فهو يتعامل مع الأدب بأنواعه نثراً وشعراً منذ زمن طويل - كما ذكرنا - كما أن عبد الله خلف له أسبقية في كتابة الرواية الكويتية عندما كتب قصته الجميلة «مدرسة من المرقاب» وهي من القصص التي يؤرخ لها في تاريخ الحركة الأدبية المعاصرة في الكويت، ولعل من أبرز صفات صاحب الغلاف لهذا العدد إنه عصامي النشأة فقد عمل مبكراً في إذاعة الكويت وكان مسؤولاً عن البرامج الأدبية والتحق بالجامعة وتخرج منها واستمر في عمله الإعلامي من خلال البرامج الأدبية في إذاعة الكويت لفترة طويلة. ولا يزال المستمعون يتذكرون تلك البرامج الأدبية التي كان يشرف عليها ويقدمها بعض الزملاء، وبرامج يقدمها هو شخصياً، ولم يترجل الأستاذ عبد الله عن صهوة البرامج الأدبية حتى يومنا هذا

حتى أنه لا يزال- كما ذكرنا- مقدماً لبرنامج الشعر والشعراء وهو برنامج يحمل مقتطفات من الشعر العربي على مختلف العصور ومختلف المدارس الشعرية الجاهلي منها والإسلامي والحديث، كما عمل الأستاذ عبد الله خلف عضواً في الرابطة منذ فترة طويلة جداً وترأس تحرير مجلة البيان، كما كان أميناً لرابطة الأدباء خلال فترتين استطاع خلالها أن يترك بصمة واضحة في جسم الأدب الكويتي من خلال الندوات والبرامج الثقافية لرابطة الأدباء في الداخل و الخارج. ولا ننسى أن الأستاذ عبد الله خلف قد كتب منذ العدد الأول في «البيان» بحثاً: تحت عنوان الأدب الإذاعي واستمر لعدة أعداد.

والحديث عن عبد الله خلف في حياته الأدبية قد يأخذ حيزاً كبيراً لو أخذناه بالتفصيل والتدقيق، ولكن بشكل موجز أستطيع أن أقول أن ضيف البيان لهذا الشهر ما زال يعطي من نفحات قلمه من خلال المقالات الصحفية التي يكتبها، فدائماً تأخذ ما أخذ أدبياً جميلاً من طرائف العرب إن كان شعراً أو نثراً أو تاريخاً.

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

وإذا أحببنا أن نتعرف على شخصية عبد الله خلف فهو شخصية هادئة جداً، رقيق في تعامله مع الآخرين، كما أنه يميل إلى الفكاهة المحترمة ذات البعد الأدبي والفكري والقائمة على اقتطاف نواذر العرب في كتبهم وأشعارهم، وما زال الأخ عبد الله خلف يكتب في الصحف المحلية معبراً عما يجول في خاطره من أمور ذات نكهة رقيقة من حيث الأسلوب والرواية، كما شارك عبد الله خلف في كثير من المؤتمرات الأدبية في داخل وخارج الكويت بالحضور الشخصي أو المشاركة الكتابية من خلال المقالة أو الدراسة، ومن باب الأمانة أقول أن عبد الله خلف أيضاً يمتاز بالعلاقات الإنسانية مع كثير من الأدباء في الوطن العربي وهي علاقات حميمة ناهيك عن علاقاته



في الكويت كشخص له قيمة أدبية من خلال ما قدم للمكتبة العربية من كتب ومؤلفات تعتبر مرجعية الشأن في بعضها والخاص بتدوين الحركة الأدبية في الكويت.

إن هذه الافتتاحية هي نوع متواضع جداً لتكريم إنسان قدم لبلده ولغة العربية وللأدب العربي من خلال القلم ومن خلال الإعلام ومن خلال الكتاب، قدم الكثير وعلينا نحن في رابطة الأدباء أن نعمل على تكريم عبد الله خلف؛ لأنه فعلاً من الأشخاص الذين يستحقون هذا التكريم لغزارة الإنتاج ولدمائة الخلق وللتاريخ الأدبي الناصع البياض.

ولتأسيس الشخصية المحبة للأدب عند عبد الله خلف فمن خلال أحاديث شخصية معه نجد أن والده، رحمه الله، لعب دوراً في توجيه أبنائه وأن شقيقه الأكبر الأستاذ فاضل خلف لعب دوراً في تأسيس عبد الله خلف أدبياً، وأيضاً لا بد من الإشارة إلى دور شقيقه الآخر خالد خلف المحامي المعروف في التأثير على عبد الله خلف في توجيهه للأدب ذي النكهة القضائية الإنسانية بالإضافة، بطبيعة الحال، إلى البيئة الأدبية التي كان عايشها عبد الله خلف في منزله مع إخوته، وعندما استقل وكون أسرته، فهو انتقل من بيئة تدفع نحو الأدب إلى بيئة تعشق الأدب، فكان من الطبيعي أن تكون النتيجة رجلاً محباً للأدب وعاشقاً للشعر ومبدعاً في كتاباته اسمه عبد الله خلف.

وشيء آخر لا بد من الإشارة إليه في نهاية هذه التحية، وهو أن عبد الله خلف رجل عاشق للمسرح وكان من مؤسسي مسرح الخليج في أوائل الستينيات من القرن السابق، إذن نحن أمام شخصية تستحق من الدولة ومن الرابطة لا أقول التشجيع ولكن أقول التكريم.

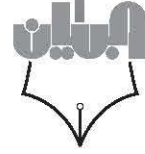
ونحن نتحدث عن الأخ عبد الله خلف في نهاية هذه الافتتاحية نتذكر

راحلنا العزيز الدكتور خالد عبد الكريم الميعان الذي وافته المنية بعد صراع مع المرض في شهر مارس الماضي وتحديداً في ٢٣/٣/٢٠١٣، والحديث عن الدكتور خالد جمعة حديث ذو شجون يستحق أن نقف عند هذا الإنسان المبدع في مجالات البحث والدراسات المتعمقة في القواميس ودنيا اللغة العربية وأن نتوقف لنصدر عدداً خاصاً عن هذا الراحل الكبير، ومن البيان نتقدم لأسرة الفقيد وزملائه ومريديه بخالص العزاء، كما أتقدم إلى محبي دكتور خالد عبد الكريم بدعوة مفتوحة للمشاركة بمواد تتعلق بحياة الفقيد سوف نعمل على إصدارها في عدد خاص في المستقبل القريب، إن شاء الله ، عن فقيد اللغة العربية الدكتور خالد عبد الكريم الميعان.



وللبيان كلمة

• رئيس التحرير



# ملف البيان



ARCHIVE  
عبد الله خلف حسين التياجي  
<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

بين الأدب والإعلام

فبراير ٢٠٠٧. و أصبح رئيس  
تحرير مجلة البيان التي تصدرها  
الرابطة

نشاطات الأديب:

- عمل ضمن لجنة الرقابة على  
الكتب في وزارة الإعلام حتى  
الآن.

- شارك في العديد من المؤتمرات  
الأدبية و الثقافية والمؤتمرات  
الإعلامية العربية و اجتماعات  
اتحاد الإذاعات العربية.

- مثل الكويت في مقر جامعة  
الدول العربية في القاهرة في  
نوفمبر ٢٠٠٦.

قدم العديد من البحوث و  
الدراسات و المحاضرات في كل  
من: وزارة التخطيط و وزارة  
الداخلية و كلية الشرطة ومعهد  
الدراسات التأسيسية و رابطة  
الأدباء و مدارس وزارة التربية  
و كذلك في مواسم مهرجان  
القرين الثقافي.

جوائز حصل عليها:

- درع من المجلس الوطني للثقافة  
و الفنون والآداب - عن برنامج  
كيف نقرأ ٢٩ - ٢٠٠٠.

- درع من سفارة الجمهورية  
التونسية بالكويت، لشاركته

رسالة النفط و أصدر بعد ذلك  
جريدة الشعب.  
تعليمه:

درس الابتدائية في مدرسة  
الشرقية، و المتوسطة في مدرسة  
الصباح، أما الثانوية فدرسها  
بثانوية الشويخ

حصل على ليسانس آداب من  
قسم اللغة العربية و الدراسات  
الإسلامية في جامعة الكويت  
عام ١٩٦٩م.

في عام ١٩٧٤ حصل على دبلوم  
ماجستير من الجامعة اليسوعية  
في بيروت.

المناصب التي شغلها:  
من ١٩٦٠/٧/١٧م إلى ١٩٨٨/٤/٢٧م  
عمل موظفاً في وزارة الإعلام -  
دولة الكويت.

شغل منصب رئيس قسم ثم  
مراقب للبرامج الأدبية و الثقافية  
منذ عام ١٩٦٣م إلى عام ١٩٨٨م.

شارك في تأسيس مسرح الخليج  
في الكويت عام ١٩٦٣م.

عضو رابطة الأدباء من عام  
١٩٦٤م.

اختير لمنصب أمين عام رابطة  
الأدباء من فبراير ١٩٩٩ حتى



# ملف البيان

## عبد الله خلف حسين التيلجي بين الأدب والإعلام



### نشأته:

ولد في الكويت بتاريخ ١٣/١١/١٩٣٧ في منطقة شرق. والده المرحوم خلف التيلجي، من أوائل العاملين في إدارة البريد في دولة الكويت عند تأسيسها، والذي اكتسب لقبه من خلال المهنة التي زاولها، فكلمة التيلجي مشتقة من كلمة (التيل) التي كانت تطلق على «البرقية» والمشتقة من كلمة. كما صار مديرا للجوازات في بداية الخمسينات. ساعدت نشأته في بيئة محبة للتعلم والقراءة في تنمية شخصيته الأدبية. فبالإضافة إلى تأثره بوالده الذي كان مهتما بالمعرفة وبتعليم أبنائه، فهو الشقيق الثالث للشاعر الكويتي المعروف فاضل خلف و المحامي خالد خلف الذي شغل منصب رئيس تحرير مجلة

\* عن الموقع الإلكتروني لمكتبة البابطين المركزية للشعر العربي.

- الجالية التونسية بالكويت بمناسبة الذكرى الخمسين للاستقلال.
- شهادة تقديرية من وزارة الإعلام ٢٠٠٣/٥/٢٤ بمناسبة تكريم الإعلاميين الرواد.
- كرم في احتفالية يوم الأديب الكويتي من قبل كلية الآداب قسم اللغة العربية و آدابها في ٢٠٠١/٤/٢١ مع الشاعر علي السبتي.
- درع من كلية الآداب لرعايته الأمسية الشعرية بمعرض خليجنا واحد المقام في الفترة ٢٠٠٤/١٢/٨-٤.
- درع تكريم الرواد - بمناسبة ٥٠ عاما من مسيرة الإعلام الكويتي.
- درع من الحملة الوطنية التوعوية لمرض السرطان ٢٠٠٦م.
- تذكّار من مدرسة سلمى بنت قيس بمناسبة دعوته للمدرسة بتقديم مسرحية حول اللغة العربية باسم « أمراء الشعر العربي » في مقرر رابطة الأدباء - ديسمبر/ ٢٠٠٦.
- برنامج إذاعي بعنوان الشعر والشعراء من عام ١٩٦٥
- درع تكريمي من الشيخة فريحة الأحمد الجابر الصباح، رئيسة الجمعية الكويتية للأسرة المثالية في ٢٠١٣/٣/٢١.
- الأعمال المطبوعة:
- مُدرسة من المرقاب ( رواية ) مطابع دار الكشاف - بيروت - ١٩٦٢/١/٢٧. وتعتبر هي الرواية رائدة في هذا المجال حيث أنها أول رواية كويتية.
- الشعر ديوان العرب - الشعراء الصعاليك - الطبعة الأولى ١٩٨٧م. المكتب العربي للطباعة في الإسكندرية.
- الشعر ديوان العرب - شعراء المعلقات - الطبعة الأولى ١٩٨٧م. المكتب العربي للطباعة في الإسكندرية لهجة الكويت بين اللغة والأدب - الجزء الأول - الطبعة الأولى ١٩٨٨م. المكتب العربي للطباعة في الإسكندرية
- لهجة الكويت بين اللغة والأدب - الجزء الثاني - الطبعة الأولى ١٩٨٩م. مطبعة الخط.
- عندما غاب الرأي: مراجعات لحادثة الغزو وما حل من دمار- مركز البحوث والدراسات

- الكويتية - ١٩٩٨م.
- أبعاد القضية الفلسطينية  
- من المناورات الدولية إلى  
انتفاضة الأقصى - طباعة  
مطابع مرآة الأمة - ٢٠٠١
- العاشقون العرب لبنات  
أعمامهم ، قصص و أشعار -  
مطابع الوطن - ٢٠٠٨.
- بالإضافة إلى المقالات والبحوث  
في الصحف اليومية و مجلة  
البيان الأدبية
- كتاب مائة عام على التعليم  
النظامي في دولة الكويت- مركز  
البحوث والدراسات الكويتية عام  
٢٠١١م.



# ملف البيان مقالات

## حرف الجيم في اللغة واللهجات العربية

بقلم: عبد الله خلف

سألني العديد من الأصدقاء والزملاء: ماذا عندك لحرف الجيم؟ قلت الكثير.

حرف الجيم الذي سوف أحدثكم عنه، إنه أجمل الأصوات في حروف الهجاء وترتيبه الخامس، فيه جرس موسيقى وتُسْعِدُ الأسماء المحتوية على هذا الحرف والزهور والورود إن كانت محتوية على هذا الحرف ازدادت جمالا على مرآها كالجوري والنرجس والبنفسج. والقصيدة المحلاة بالجيم تراها مُرْصَعَةً بجماليات هذا الحرف.. حتى إن الملحن إذا قَدَمَتْ له قصيدة مُحَلَّاةً بالجيم، يقول لك هذه مُلْحَنَةٌ لا تحتاج إلى مجهود في لحنها..

هل رأيتم جمالا مثل مطلع قصيدة المتنبى:

بأبي الشَّمْسُوسُ الجَانِحَاتُ غَوَارِبَا اللَّابِسَاتُ مِنَ الْحَرِيرِ جَلَابِبا

فالبراء للتفدية، والشَّمْسُوسُ مرفوعة مبتدأ محذوف الخبر، هذه هي الجيم التي تُضَيِّفُ جمالا لكل حديث

ولنقف عند هذه الأبيات بما تحتويه من جماليات نطق حرف الجيم

لهذا اليوم بعد غير أريج

ونار في العدو لها أجيح

ووجه البحر يُعْرِفُ من بعيد

إذا يسجو فكيف إذا يموج

حروف الجيم المنطوقة:

ينطق حرف الجيم بثلاثة أصوات في الكويت: ج ، ي ، والجيم

والمنقولة من القاف (الإبدال)

ينطق حرف الجيم بثلاثة أصوات

\* كاتب من الكويت.



وفي مصر: ج ، ك ، د

في محافظة سوهاج مدينة جرجا  
ينطق حرف الجيم بصوتين الك  
والدال

وفي العراق: ج ، ي ، وإبدال القاف  
جيماً

وفي اليمن: حرف الجيم ينطق  
بصوتين مثل القاف: ج ، ك (للجيم  
والقاف) بنطق الجيم القاهرية  
هكذا حجج الجيش الاستجلال

مناطق يستعصى على سكانها  
نطق الجيم

دول شبه الجزيرة العربية

أصوات الجيم تنطق مثل الكويت

ج ، ي ، وإبدال القاف جيماً وهناك  
دول تستعصى عليها جيم الفصحى  
فيلفظونها بصوت كـ بالجيم  
القاهرية، هذا في اليمن، فالجيم  
والقاف ينطقان بصوت واحد  
كالكاف التي تسمى بالفارسية.

ظواهر أخرى :

الكشكشة: في الكويت والعراق ودول  
شبه الجزيرة وهناك (هاء السكت)  
في الأحساء وقطر وبعض سواحل  
الإمارات العربية والشنشنة - في  
اليمن وعمان

محافظة العلماء على اللغة وتصديهم  
للعامية

في علم اللغة العربية نوع من  
التأليف، يُمثل اتجاهًا قويًا، برز في  
القرن الثاني الهجري، للمحافظة  
على سلامة اللغة العربية وتنقيتها  
ممّا بدأ يشوبها من كلام دخيل، أو  
مُخْتَلَف عن سُنن العرب في كلامها،  
في الأصوات، أو الصيغ، أو نظام  
الجميل، وحركة الإعراب، ودلالة  
الألفاظ، وعُرف هذا اللون من  
التأليف باسم لحن العامة، وهناك  
كتاب (لحن العامة) لأبي بكر محمد  
الحسن الزبيدي حققه الدكتور عبد  
العزیز مطر أستاذ سابق في جامعة  
الكويت. شاعت تسمية هذا اللون  
باسم لحن العامة، واتخذ كثير من  
الكتاب، هذا العنوان لكتبهم. واتجه  
كُتّاب لتسميات أخرى مثل «تقويم  
اللسان»، و«تنقيف اللسان» وإزالة  
الرطانة، واللحن في الإعراب  
ولغات العرب، ظهر اللحن مبكراً في  
عهد الرسول صلى الله عليه وسلم  
عندما لحن رجل في حضرته فقال  
الرسول عليه السلام لجلسائه:  
(أرشدوا أخاكم) ١.

واتضحت آفاق الأخطاء اللغوية في  
عهد الإمام علي بن أبي طالب رضي  
الله عنه، فأمر بتنقيط المصحف،  
ثم سُمع اللحن في قراءة القرآن،

١ أبو الطيب اللغوي: مراتب النحويين: ٥

فاستدعى أبا الأسود الدؤلي وأرشدته إلى وضع علم النحو.

(أخبار النحويين البصريين للسيرافي ص ١٢، والفهرس لابن النديم ٥٩ والألباب للأنباري ص ٣).

وأوصاه الإمام علي بوضع أبواب من النحو ..

وفي القرن الثاني الهجري، ظهر الاهتمام بإصلاح اللغة.. وذكر عن الخليفة عمر بن عبدالعزيز اهتمامه باللغة، واستنكاره على من يلحن أمامه في الكلام ومن قوله في هذا: أن الرجل ليكلمني في الحاجة فيلحن فأردّه عنها، وعند سماعي وهو يلحن وكأنني أقضم حبّ الرمان الحامض<sup>٢</sup> وأكاد أضرس إذا سمعتُ اللحن<sup>٣</sup>.

كانت ظاهرة اللحن في زمن الرسول عليه السلام نادرة، ثم ازدادت مع الفتوحات الإسلامية واختلاط العرب بالأعاجم في عهد الخلفاء الراشدين وازدادت في العهد الأموي، واتسعت آفاق اللحن في العهد العباسي إلى أن صارت اللغة العربية غريبة، بعد ذلك وخاصة في العهود التركية والمماليك والحديثة

والمعاصرة ومع تدني التعليم حتى صار العرب غريباء عن لغتهم.. وظهرت منذ أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين. أصوات تنادي بتيسير اللغة العربية وبتغيير حروف اللغة العربية والأخذ باللهجات، وتارة تُنادي بتقريب اللهجات، وظهرت أصوات تُنادي بإلغاء الرسم العربي والكتابة العربية كما عمل أتا تورك عندما نزع الكتابة من الحروف بالحروف العربية، وصار الشعب يكتبُ ثرائه الفكري والفقه بالحروف اللاتينية. وظهرت مدارس في القاهرة وبيروت والأردن وفي ألمانيا وإيطاليا وأسبانيا تُدرّس اللهجات العربية بدل الفصحى بحجة تعليم الدبلوماسيين لغة الشارع العربي. ومنهم من طالب الإبقاء على العربية مع إدخال الألفاظ العامية عليها والحروف التي تنطق في الشارع العربي التي ورثها العرب في العهود العثمانية التركية الطويلة كقلب الحروف الأسنانية الثاء والذال والظاء إلى أصوات بين السين والزاي.. حتى تغلغت في ألسنة أهل الشام ومصر وفلسطين وأقصد بالشام سوريا، ولبنان، والأردن الآن. وهناك

٢ ابن الأنباري : الأضداد : ٢٤٥.

٣ المرجع السابق.

حيث تغير مدلول الكلمة من معنى إلى آخر والإدغام والإمالة ..

وفي لهجة الكويت ظواهر عديدة، منها ما عرف عند العرب منذ القديم، بل منذ العهد الجاهلي كقلب الجيم إلى ياء، والياء إلى الجيم وأصوات أخرى، سوف أتطرق إليها، وهناك خلط الضاد بالطاء، وخلط القاف بالغين ويهمني هنا حرف الجيم والظواهر اللفظية الأخرى مثل (اللام الشمسية والقمرية)

وتقسم الحروف في اللغة هكذا ١٤ للشمسية و ١٤ للقمرية وتُعرف بالسليقة.

**وحشي الكلام عند العرب والتغيرات في حرف الجيم**

الوحشي هو الرديء والمذموم في اللغات عند العرب واللغات هي اللهجات.. كانت العرب تحج إلى البيت الحرام في الجاهلية وتقيم مهرجانات في الخطابة والشعرويتفاخرون ويظهرون المديح والهجاء، وقريش تسمع وتحكم في سماعها وتعتمد ما تستحسنه، وترفض الرديء.

ومن الرديء:

الكشكشة: في ربيعة ومضر ويجعلون في كاف الخطاب للمؤنث شيئا أو نطق التاء والشين مثل (بيتج) وكتايج «وأهلج» كما هو في نطق CH .

السودان، وبعض البلاد المغاربية. تستعصى عليهم نطق هذه الحروف بالفصحى، وهي الأحرف الأسنانية، والذين ينطقونها نطقاً سليماً هم أهل العراق الأوسط والجنوب ودول شبه الجزيرة العربية، حتى أن الذين تولوا تدريس اللغة عند افتتاح جامعة الكويت من أمثال عالم اللغة الأستاذ عبد السلام هارون وأستاذ فقه اللغة د. عبدالعزيز مطر قد عبرا عن إعجابهما لما استمعا إلى الطلبة الكويتيين وهم يلفظون هذه الحروف. انظر كتاب «خصائص اللهجة الكويتية ١٩٦٩» هناك بعض المدرسين في المراحل التعليمية والجامعة لا ينطقون هذه الحروف: ث، ذ، ظ، ج، ق، ويُقلبون الضاد، سينا، والطالب الكويتي والخليجي في تيه وضياح أمام لفظ هؤلاء من المدرسين كل هذه الأحرف بلسان غير عربي.. وظاهرة طارئة في تميع اللغة في قلب ص إلى د والطاء إلى ت، وذ إلى ت في المغرب ..

\*\*\*

ظَهَرَتْ في اللغة منذ القرن الثاني الهجري ألوان من التغيرات فهب لها علماء اللغة فدرسوا حالات الظواهر اللغوية كالإبدال، والقلب، والنحت والاشتقاق، واختصار كلمتين في دمج واحد، والدلالات



الشنشنة: هي لغة اليمن كقولهم  
اللهم لبيش، بدل لبك، وقولهم (ألا  
يا مرحبابش وبهلش والجمال اللي  
رحل لبش)  
وقلب الكاف جيماً وبالعكس.

\*\*\*

### حرف الجيم

من الحروف المهجورة وهي ستة  
عشر حرفاً، جَهَر بالقول إذا رفع به  
صوته، فهو جَهِير وأَجهر. والحرف  
المجهور ضد المَهْمُوس، قال سيبويه:  
معنى الجهر بالحروف، إنها حروف  
أُشْبِع الاعتماد في مَوْضِعها حتى  
مَنَعَ النَّفْس أن يجري معه النَّفْس،  
غير أن الميم والنون من جملة  
المهجورة إلا أنها تَجِدُ مَخْرَجاً عند  
مَنَعَ النَّفْس من الفم، فَتَذْهَبُ إلى  
الألف فَتَكُونُ صَوْتُ الغنة، وترد  
كثيراً عند قارئ القرآن، والغناء  
فَتُظْهِرُ الصَّوْتُ من الخياشيم/  
والجيم والشين والضاد، ثلاثة  
في حيز واحد وتُسَمَّى بالحروف  
الشجرية وبعض العرب يبدلون  
الجيم من الياء المشددة، أي يقلبون  
الياء إلى صوت الجيم.

قال أبو العلاء في ذلك: قُلْتُ لرجل  
من حنظلة:

مَمَّنْ أَنْتَ فَقَالَ (فَقِيْمَج) يُرِيدُ يُرِيدُ  
فَقِيْمِي فَقُلْتُ مَنَ أَيُّهُمْ قَالَ مَرَجُ  
يُرِيدُ فَقِيْمِي وَمُرِي

الكشكشة: هي في ربيعة وبكر  
ومُضَر تجعل الكاف سينا. فيقولون  
في الكهف السَّهف والكون السَّوْنُ  
العننة: وهي في كثير من العرب  
عند قيس وتميم وقضاعة مثل  
(ظَنَنْتُ عَنْكَ ذَاهِبَ أَيِّ إِنَّكَ ذَاهِبَ  
أَيِّ قَلْبِ الْأَلْفِ إِلَى الْعَيْنِ قَالَ ذُو  
الرَّمْه:

أَعَنْ (إِنْ) تَوْسَمْتُ مِنْ خِرْقَاءَ مَنْزِلَةً  
مَاءُ الصَّبَابَةِ مِنْ عَيْنَيْكَ مَسْجُومٌ  
ويجعلون فِي أَنْكَ: عَنْكَ وَأَسْلَمَ:  
عَسْلَمَ  
وَأَذُنْ عُدُنْ..

في العراق أنه: عاناه وهي العملة  
الهندية القديمة سُعَال: سؤال  
وهناك الفصححة: فِي لُغَةِ هُذَيْلٍ  
فيجعلون الحاء عِيناً

السطح: السطح والرمح: الرمح  
والجعجة: فِي قُضَاعَةٍ فيجعلون  
الياء جيماً..

والاستطاء: فِي لُغَةِ سَعْدِ بْنِ بَكْرٍ  
وهذيل والأزد وقيس والأنصار.  
يجعلون العين الساكنة نوناً إذا  
جاوزت الطاء مثل إِنْطَنِي بدل  
إِعْطَنِي، كما هو فِي الْعِرَاقِ حَتَّى  
الآن. وانطاك بمعنى أعطاك

الوْتَم: فِي لُغَةِ الْيَمَنِ، إِذْ تَجْعَلُ  
السَّيْنَ تَاءً فِي قَوْلِهِمْ «جَمِيعُ النَّاتِ»  
بدل جميع الناس.



والجزء الأول حول الشاذ من نطق  
الجيم بصوت الكاف/٤

وروي أن عبد الملك بن عطية قد  
قاتل أبا حمزة الشاري، وقتل  
الخوراج  
قتلاً ذريعاً وأسّر منهم أربعمئة  
فقال لهم، ابن عطية:

ويلكم، ما دعاكم إلى الخروج مع  
هذا.

فقالوا: ضمن لنا (الكتّة) يريدون  
ضمن لنا الجنة.. هنا قلب الجيم  
إلى الكاف./ ومن قولهم أعود  
بالله من شركك يا ركل أرادوا هنا  
يا رجل.

ي:ج: وهناك (العجعة) في  
قضاة وهي قلب الياء إلى الجيم:  
فقالوا في يوم يوج.

والنعنة في تميم إذ يحولون الباء  
جيما إن كانت مع الياء العين  
فيقولون خرج (معج) أي معي وهذه  
الظاهرة إذا جاءت الياء بعد العين  
تلفظ جيما. وقولهم: هذا (زاعج)  
وخرج (معج) أي هذا راعي خرج  
معي..

وفي حديث ابن مسعود قوله:  
فلما وضعت رجلي على مذمّر أبي

وأنشد لهما بن قحافة السّدي:  
(يَطِيرُ عَنَّا الْوَبْرُ الصَّاهِبَا)

يريد الصّاهبَا، من الصّهبَة وهي  
أحمرارُ الشّعر في الرّأس ويصغر  
أيضاً فيقال، صهيب وبه سميّ  
العلم صهيياً.

ي:ج: وقال خلف الأحمر. أنشدني  
رجل من أهل البادية، في قلب الياء  
إلى حرف الجيم فقال:

خالي عويّف وأبو علج  
والمطعمان اللحم بالعشج  
وبالغداة كسر البرنج (البرني)

قوله أبو علج: أبو عليّ  
والعشج: أراد العشي

والبرنج هو البرني: خبرٌ محليّ  
بالعسل

وأنشد أبو زيد:

يا رب إن كنت قبلت (حجتج)  
حجيتي

فلا يزال شاحجٌ يأتيك بج (بي)  
أقمر نهار، ينزي وفرّج (وفرّتي)  
وأنشد أيضاً:

حتى إذا ما أمسجت وأمسجا  
بريد أمسيت وأمسيا

ج × ك: جاء في كتاب: (لغات  
القبائل والأمصار)

٤: كتاب لغات القبائل والأمصار تأليف د. جميل سعيد والدكتور داود  
سلوم من إصدارات الجمع العلمي العراقي ١٩٧٨،  
٥ المذمّر ومذمّره: أعلى العنق.

وتنسيق أسماء لمخترعات  
أنا البحر في أحشائه الدرُّ كامنٌ  
فهل سألوا الغواص عن صدقاتي  
\*\*\*

#### أصوات الجيم في اللهجات

صوت الجيم فيه جرس موسيقى  
جميل إلا أنه اختلف في نطقه في  
العديد من اللهجات العربية منذ  
العهد الجاهلي..

(١) نطق الجيم ياء: في الكويت  
ودول شبه الجزيرة العربية والعراق  
وبادية الشام والأردن وليبيا.

(٢) نطق الباء جيماً : لهجة تميم  
وقضاة.

(٣) نطق القاف جيماً: (ق - ك ج)  
وتنطق القاف جيماً مثل قلب  
القاف في الكويت: جليب الشيوخ  
والخفجي والجبلة: قبلة والسابج  
في الثاجب العتيج، ونقول الهوى  
شرجي وعبد الجادر، العتيجي،  
الشايجي.. مجرن في مَقرن.

(٤) نطق الجيم : ك

في اليمن ومصر والسودان  
والحجاز.

(٥) نطق الجيم معطشة ج بجيم  
ذات ثلاث نقاط وذلك في سوريا  
ولبنان.

(٦) نطق الجيم بحرف «الزاي» كما

جَهْل قال: إَعْلُ (عَنْج) أي إعل عني  
رَجْلُك/ ه وهي لغة قضاة في قلب  
الباء جيماً. وهي ظاهرة (عجمية)  
قضاة.

#### الأصوات المختلفة في حرف الجيم

تُتَظَنُّ الجيم بأصوات مختلفة وليس  
فيها من الفصح إلا الجيم القرآنية  
والفصحى، كان الأزهر الشريف  
يُنَادِي بنطق الجيم فصيحة وكذلك  
كلية دار العلوم، والمحدثون في  
مصر أطلقوا عليها الجيم القرآنية  
والفصحى، والقاهرية، هي والكاف  
الفارسية الذين ينطقونها بصوت  
ال «ك» في اليمن والسودان ومصر  
والحجاز وهي جيم قحطانية..  
حتى جاء من درس في فرنسا أمثال  
إبراهيم أنيس الذي اعتبر قلب  
الجيم إلى (الك) تطوراً حضارياً.

ومن المدافعين عن اللغة العربية  
دفاعاً قوياً الشاعر حافظ إبراهيم  
وقصيدته: - العربية تتعني حظها  
بين أهلها:

رجعتُ لنفسي فاتهمتُ حصاتي  
وناديتُ قومي فأحتسبتُ حياتي  
رموني بعقم في الشباب وليتني  
عقمت فلم أجزع لقول عداتي  
وسعتُ كتاب الله لفظاً  
وغاية وما ضقتُ عن أي به  
وعظمت  
فكيف أضيقُ اليوم عن وصف آلة

هو في نابلس بفلسطين وتونس  
وعند جماعات من البدو «يارزال»  
في يا رجال.

(٧) نطق الجيم بصوت الكاف: عند  
قضاة قديماً.

\*\*\*

ومنهم من يقلب الكاف جيماً  
كالجعبة أي الكعبة، الكتب والكتب،  
وتعطيشها وتميل إلى نطق (ت ش)  
أحياناً الأطفال الصغار يستسهلون  
مخرجاً آخر للكاف فيقولون الجتاب  
يدل كتاب كما تقول (فرح) حفيدتي  
إذ تقول: «جيجه جاجاو» بمعنى  
كيكة كاكاو وكان أخي هاني في  
صغره يقلب الكاف إلى الجاف.

بعد النداءات التي أطلقها بعض  
المثقفين بحجة تسهيل اللغة وتيسير  
علومها كالنحو والقراءات، أدخل  
البعض الحروف العامية في  
اللغة، وأخذوا يلفظونها في مجال  
الفصحى كالجيم في نطق (ك)  
(والذال والطاء والظاء) واعتبرها  
البعض تطوراً حضارياً كما قال د.  
إبراهيم أنيس في حرف الجيم...  
سورة «البروك» يعني البروج وكان  
الأزهر الشريف يحث على نطق  
الجيم الفصحى وكذلك دار العلوم.  
إلى أن جاءت الإذاعة المصرية  
فقرضت نطق الجيم الفصحى إلى  
الجيم القاهرية «ك».

## الجيم القرآنية الجيم الفصحى

الجيم القاهرية، بصوت الكاف  
الفارسية

هي قحطانية قديمة يتحدث بها  
اليمنيون، كلهجة ارتقوا بها إلى  
الفصحى.

الجيم تنطق (ياء) ومن الأمثلة «كود  
حيار ولا هاليار»

واليامعة، بمعنى التميمة وهي  
«الجامعة».

وهذا المثل (يلد مو هو يلدك يره  
على الشوك والأشير) بمعنى: جلد  
ليس بجلدك جره على الشوك  
والشجر.

الكلمات المستحدثة:

جامعة الكويت، نجح ، جيد جداً  
مجمع، جواز سفر، ..

الجيم الثقافية أو المستحدثة ،  
والجيم في الأمور الفقهية، عظم الله  
أجركم، وأجر وعافيه، جزء عمم ..

التفسير الصوتي:

لمسلك اللهجة الكويتية في نطق  
الجيم العربية ياء.. إذا كانت الجيم  
والياء من مخرج واحد، وهو وسط  
اللسان بينه وبين الحنك الأعلى.

فالجيم تنطق بالنقاء وسط اللسان  
لا يلتقي بهذا الجزء بل يقترب  
منه.

التفسير التاريخي:

نطق الجيم ياء، ظاهرة مسموعة عند العرب، ومنسوبة إلى قبائل بني تميم الذين تنتمي إليهم قبائل كثيرة من سكان الكويت- أبو الطيب اللغوي ت ٣٥١هـ في كتابه (الإبدال)، وابن سيده الأندلسي- ت ٤٥٨هـ في معجمه (المخصص) ان بني تميم يقولون الصاري وصهري بدلاً من الصهاريج وصهريج، كما يقولون شيرة وشيره -

إن لم يكن فيكن ظل ولا جنى فابعدكن الله من شئيرات

كما روي نطق الجيم ياء في كلمة (مسيد) عند أهل صقلية المسلمين في القرن الخامس هـ قال ابن مكي الصقلي ت ٥٠١هـ في كتابه (تنقيف اللسان) في باب ما تذكره الخاصة.

على العامة/ مثل المسيد للمسجد  
\*\*\*

هاء السكت

بعد ياء المتكلم (يَه)

أَيَّة جَارَاتِكَ الْمُوصِيَةِ

قَائِلَةٌ : لَا تَسْقَيْنَ بِحَبْلِيهِ

لَوْ كُنْتُ حَبْلًا لَسَقَيْتُهَا بِيَه

أَوْ قَاصِرًا وَصَلْتَهُ بِنَوِيَّه

«التبريزي: في (الكافي في العروض والقوافي ١٠٠»

\*\*\*

وقول: عُبِيدُ اللَّهِ بن قيس الرُّقِيَّات:

إِنَّ الْحَوَادِثَ بِالْمَدِينَةِ قَدْ

أَوْجَعْتَنِي وَقَرَعَنَ مَرَوْتِيَه

من قصيدة طويلة مطلعها :

ذَهَبَ الصَّبَا وَتَرَكْتُ غَيْتِيَه

وَرَأَى الْغَوَانِي شَيْبَ لَمَّتِيَه

كما أنشد ابن قيس الرُّقِيَّات

الخليفة الأموي عبد الملك بن

مروان قصيدته هذه قال عبد الملك

أَحْسَنْتَ يَا بَنَ قَيْسٍ لَوْلَا أَنَّكَ مِيعَتِ

قَافِيَتِهَا .. فَقَالَ يَا أَمِيرَ الْمُؤْمِنِينَ مَا

عَدَوْتُ قَوْلَ اللَّهِ عَزَّ وَجَلَّ فِي كِتَابِهِ:

«فَأَمَّا مَنْ أَوْتِيَ كِتَابَهُ بِيَمِينِهِ، فَيَقُولُ

هَؤُلُمُ أَقْرَأُوا كِتَابِيَه، إِنِّي ظَنَنْتُ أَنِّي

مُلَاقٍ حَسَابِيَه» وقوله: «وَأَمَّا مَنْ

أَوْتِيَ كِتَابَهُ بِشِمَالِهِ فَيَقُولُ يَا لَيْتَنِي

لَمْ أَوْتِ كِتَابِيَه وَلَمْ أَدْرِ مَا حَسَابِيَه

إِنِّي ظَنَنْتُ أَنِّي مُلَاقٍ حَسَابِيَه»

وقوله تعالى «مَا أَغْنَىٰ عَنِّي مَالِيَه،

هَلْكَ عَنِّي سُلْطَانِيَه».. سورة الحاقة

١٩، ٢٠، ٢٥، ٢٦، ٢٨، ٢٩) وفي

سورة القارعة (وما أدراك ما هي)

فليست بواقعة بعد ياء المتكلم لتكون

من ظاهرة هاء السكت.

هاء السكت مألوفة في قطر وعمان

والبحرين والأحساء.

يقول الدكتور محمود فهمي حجازي

في كتابه (أسس علم اللغة العربية)

ص ٢٥٤: «كانت لغة البدو حتى



قدموا مع عمرو بن العاص.  
- وتمثل قبيلة قُضاعة أكبر تجمع  
قبلي هاجر إلى مصر.. وللتهجير  
إجراء سياسي عرفه التاريخ  
الإسلامي وهاجر ثلث قضاة إلى  
مصر. ولأسباب بيئية من الجفاف  
وانقطاع الأمطار وخلافات قبلية  
كالمطالبة بالتأثر. فكان لهم تأثير  
في نطق حرف الجيم عند التحدث  
بالفصحى فنطقوها كالعامية.

القرن الثاني من الهجرة موضع  
إعجاب وثقة، وكان البدو حُجة  
في أمور اللغة، وإذا اختلف النُحاة  
وعلماء اللغة ذهبوا إلى البدو..  
استوطن البدو الوافدون من قلب  
الصحراء إلى أطراف المدن يبيعون  
استشاراتهم اللغوية» واختلف الرواة  
 باختلاف لهجات البدو. كما جاء في  
«البيان والإعراب» عند المقرئزي.  
هكذا مع جذام والقحطانية، عندما



## تطور

### غناء العصر الجاهلي

### دراسة تاريخية

(٥-٥)

بقلم: د. يوسف الرشيد \*

#### الجزء الخامس :

هذه دراسة حاول من خلالها الباحث أن يلقي الضوء على بدايات الغناء العربي ومراحل تطوره في العصر الجاهلي . حيث تبين من خلال هذه الدراسة أن الإنسان العربي في ذلك الزمن على مستوى جيد من الثقافة التي تناسب ذلك العصر .

#### آلات النفخ :

آلات النفخ هي التي يصدر منها الصوت بواسطة النفخ بها من خلال القصبة جوفاء أو بواسطة ما يعرف بريشة أو ميسم يركب بطريقة معينة يتم النفخ بواسطتها ليصدر الصوت . وآلات النفخ في تاريخ البشرية لها وجود منذ القدم وفي كل العصور والحضارات . إلا أن بداية استعمالها من قبل الإنسان يصعب الوصول إليها لعدم وجود ما يدل عليها من المصادر . ومع ذلك يمكننا مشاهدتها من خلال صور أو تماثيل الحضارة الفرعونية في مصر (١) . وفي العراق نجد لهذه الآلة آثار منذ فجر السلالات الثاني والعصر السومري والعصور الآشورية والعصرين السلوقي و الفرثي (٢) . كما وأن لها أثر عند الشعوب الفطرية التي صنعت آلة نفخ من العظام المجوفة (٣) .

\* كاتب من الكويت.

(١) علم الآلات الموسيقية : مرجع سابق ص ٢٣٩ .

(٢) صبحي أنور رشيد : تاريخ الآلات الموسيقية في العراق القديم : المؤسسة التجارية للطباعة و النشر : سنة ١٩٧٠م بيروت لبنان ص ٢٢٣ .

(٣) علم الآلات الموسيقية : مرجع سابق ص ١٨٨ .

الغاب على ضفاف الأنهار وحدود  
الآبار والترع والمصارف دون تدخل  
الإنسان (٢). والقصاب في الشعر  
العربي لغة قد استخدمت للتعبير  
عن آلات النفخ أياً كان نوعها ،  
فقد تكون آلة المزمار أو المزمير أو  
الزمار أو اليراع وهو الناي . ثم  
أن هناك أسماء غير مشهورة لآلات  
النفخ كآلة الزنبق والهنيقة .

يشرح محقق الملاحى وأسمائها تلك  
الآلات بقوله :

« المزمار معروف ، يجعل من قصبة  
جوفاء مثقبة ، وفيه أنواع كثيرة ،  
فمنها المزدوج ، والسرناي والموصول  
وغيرها . فأما الزماره فهي أبسط  
أنواعه » .

أما عن الناي ، فيقول عنه :

« الناي لفظ من الفارسية بمعنى  
قصبة الغاب ، والأصل فيه قصبة  
واحدة مثقبة ، أقرب إلى هيئة  
المزمار المفرد في أول أمرها ، ثم  
تطور أخيراً إلى الأنبوية من الغاب  
المفتوحة الطرفين كما تعرف في  
زماننا » (٣) .

أما في العصر الجاهلي ، فإننا نجد  
أثرها في الشعر الجاهلي الذي  
أختزل أنواعها تحت اسم القصاب  
كما قال الأعشى :

« الجَلْ جُلْ (\*) »

وَشَاهِدُنَا «الْوَرْدُ» وَ الْيَاسْمِينُ  
- وَ الْمَسْمَعَاتُ بِقَصَابِهَا (٤)

والمسمعات بقصابها : هن المغنيات  
العازفات . وبقصابها فيها قولان ،  
والاثنان جائز قبولهما في هذه  
الشطرنج في اللسان يدرج هذه  
الكلمة بمعنى « المعى » أي بأوتارها  
وهي تتخذ من الأمعاء (٥) . والقول  
الثاني يعني بقصابها جمع القصبة  
أي النافخات بالقصاب والقصابة  
هي آلة النفخ المزمار والجمع  
أقصاب (١) التي تؤدي الألحان

المصاحبة للغناء . وقد أطلق اسم  
القصاب أو القصبة على آلات  
النفخ لصناعة هذه الآلة من  
قصب الغاب ، والغاب من النباتات  
الطبيعية التي تتحكم الطبيعة في  
إنتاجه بصورة واضحة بينما يقل  
دور الإنسان إن لم يعدم في زراعة  
هذا النوع من النبات ، فقد ينمو

(\*) في الملاحى و أسمائها ص ٢٦ : يذكر هذا البيت بكلمة الجل بدل كلمة الورد ،  
بينما في دواوين شعر الأعشى يذكر الورد . و الجل بالمعنى الفارسي هو الورد أو  
الزهر بأنواعه .

(٤) دواوين العرب : الأعشى : مرجع سابق : ص ٣٤ .

(٥) لسان العرب : مرجع سابق الجزء الخامس ص ٣٦٤١ .

(١) الأغاني تحقيق الابياري حاشية الجزء ٦ ص ٢٣٧٩ .

(٢) رضا بدر : ياسر الشافعي : آلة الناي ونشأة الموسيقى وتطورها : مكتبة مدبولي  
: الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٤م ص ٥٩ .

(٣) الملاحى و أسمائها : مرجع سابق ص ٢٥ .

وحولها إلى أدوات مولدة للصوت بصورة أو بأخرى (١).

ونحن لن نفحص في أعماق التاريخ لتتعرف على البدايات في مثل هذا النوع من الآلات الموسيقية ، إنما أردنا أن نبين مدى عمق تاريخ هذا النوع من آلات الطرق ، ومن هنا فليس غريبا أن تكون آلات الإيقاع منتشرة في بقاع الجزيرة العربية ، وأن العربي في العصر الجاهلي لديه من أنواع الآلات الإيقاعية ما عبرت واختصت بالعديد من المناسبات الاجتماعية والحرية والغنائية، أما أنواعها فقد تعددت بالأشكال التالية :

كوب ، كوبة ، الكوبة :

الكوبة آلة إيقاعية ترافق الغناء وعزف الآلات الموسيقية ، ويصفها معجم المعربات الفارسية بأنها الطبل الصغير المخصر ، ثم يرجع هذا المصطلح إلى الأصل ويصفه بقوله « كوبة : آلة الدق كالمطرقة » (٢) . هنا يصف المعجم الآلة كما تقدم على اعتبارها آلة إيقاعية ، ولكنه يرجع الاسم إلى الأصل في التسمية وينسبها إلى أداة طرق بقوله « كالمطرقة » أي أن

وبالرجوع إلى معربات الفارسية وجد المقابل لمصطلح الناي اسم آخر لآلة نفخ لم تذكر في الملاحى وأسمائها ، وهي آلة « زمخر » (٤) . ولسان العرب في الزمخر يقول : «الزمخر : المزمار الكبير الأسود : والزمخرة الزمارة» (٥) .

ويضيف معجم الفارسية مسمى آخر « ناي نرم » ويصفه بالقول : « ناي قديم عرفه الجاهليون ، وقد يكون الاسم هو الذي اختزل إلى ( ناي ) من الفارسية ( ناي نرمين ) . قال الأعشى :

والناي نرم و بر بط ذي بحة -  
والصنج يبكي شجوه أن يوضعا (٦)

الآلات الإيقاعية :

بذلك نكون قد أتينا على ذكر معظم آلات النفخ وقبلها الآلات الوترية بأنواعها التي عرفت في العصر الجاهلي . وبقي لدينا آلات الطرق أو الآلات الإيقاعية التي تنوعت أيضا من حيث الشكل . وآلات الطرق عامة يمكن أو نعتبرها أولى اكتشافات الإنسان الموسيقية ، فقد عرفتها الشعوب الفطرية والإنسان البدائي الذي أخذ كل المواد الخام الملائمة التي وفرتها له الطبيعة

(٤) المعجم المفصل في العرب و الدخيل : مرجع سابق ص ٤٣٦ .

(٥) لسان العرب : مرجع سابق الجزء الثالث ص ١٧٦٠ .

(٦) المعجم المفصل في العرب و الدخيل : مرجع سابق ص ٤٣٧ .

(١) كورت زاكس : تراث الموسيقى العالمية : ترجمة د. سمحة الخولي ، وراجعة د. حسين فوزي : دار النهضة العربية سنة ١٩٦٤م : ص ١٢ .

(٢) معجم المعربات الفارسية : مرجع سابق ص ١٦٠ .



الفرس يطلقون اسم الكوبة على آلة ليس لها علاقة بالآلة الإيقاعية . أما تعريفه لها بأنها «الطبل الصغير المخصر» فإن المعرب على ما يبدو لي قد استعار هذا التعريف من لسان العرب الذي عرف الكوبة بأكثر من تعريف بقوله :

#### عرطبة ، عربطة :

لم نجد ما يؤيد أو ينفي وجود هذه الآلة في العصر الجاهلي ، ولم نصل بشكل قاطع إلى تصنيف هذه الآلة على اعتبارها آلة إيقاعية أو آلة وترية . فالمصادر تتضارب في تعريفها . وأقدم ما يمكننا الرجوع إليه هو كتاب الملاحى وأسمائها الذي يصنفها تحت مصطلح العود بقوله :

«... وكانوا يسمون القينة : الكرينة، ويسمون العود : الكرانة ، والمزهر ، والبربط ، والموتر ، وبكل هذه الأسماء قد جاءت أشعارهم، ومن أسمائه التي لم تأت في الشعر وإنما سمي في الحديث «العريطة» (٣) . وعند الرجوع إلى مفاتيح العلوم

الفرس يطلقون اسم الكوبة على آلة ليس لها علاقة بالآلة الإيقاعية . أما تعريفه لها بأنها «الطبل الصغير المخصر» فإن المعرب على ما يبدو لي قد استعار هذا التعريف من لسان العرب الذي عرف الكوبة بأكثر من تعريف بقوله :

«الكوبة الشطرنج : والكوبة : الطبل والنرد : وفي الصحاح : الطبل الصغير المخصر (١) .

أما المعجم الموسيقي فيتوسع في شرحه لهذه الآلة ويذكر :

«الكوبة اسم قديم لطبلة صغيرة تشبه «الدنبك» (\*) في العراق ، أو طبلة اليد التي تعرف في مصر باسم «دريكة» ولكنها أصغر حجما . وقد تصنع مزدوجة الوجهين فيسمونها «طبلة الكوبة» غير أنها بالحقيقة طبلة في ذاتها تستعمل على أي الوجهين (٢) .

هنا يمكننا القول بأن العرب ربما استعاروا مصطلح «الكوبة» لتعريف هذه الآلة على اعتبار أنها آلة يتم استخراج الصوت منها بواسطة

(١) لسان العرب : الجزء الخامس : مرجع سابق ص ٣٩٥١ .

(\*) الدنبك : وقد تنطق دمبرك ، و كلاهما اصطلاح عند أهل العراق مرادف لاسم الطبلة الصغيرة ذات العنق المعروف أيضا في مصر باسم «دريكة» . وقد تكون التسمية محرفة عن «دمبرك» بالفارسية ، بمعنى الطبلة ذات الذيل ، بوصف فوهتها مع اتساع وسطحها المغطى بالجلد ، فيما تعرف عند العامة باسم طبلة اليد . المعجم الموسيقي ، الجزء الثاني ص ٣٢٠ .

(٢) المعجم الموسيقي ، الجزء الرابع ص ٤٨٥ .

(٣) الملاحى وأسمائها : مرجع سابق ص ١٦ .



«عرطبة : العريطة : اسم قديم  
لآلة من آلات النقر ، ذوات الوجه  
الواحد ، والأشبه أنها طبلية اليد  
المحصرة الوسط والمستديرة الوجه  
على اتساع ، وهي التي تعرف في  
مصر باسم «دريكة» ، والمسماة عند  
أهل العراق « دنيك » وأما عند  
القدماء فأشهر أسمائها « القرعة  
» لكونها شبيهة بثمرة القرع .  
ثم يردف تعريفه بتعليق حول  
اختلاف الرأي في آلة العرطبة  
بقوله :

وفي المراجع القديمة اختلاف قول  
في تعريفها ، وذلك لأن اسم العود  
منذ ظهوره ، في منتصف القرن  
الثاني للهجرة ، قد طغى على  
أسماء الملاحى جميعاً فسميت به  
أكثرها ، مما هي من جنسه ، أو من  
غير جنسه كالآلات النقر والإيقاع .  
ثم يورد نص كتاب الملاحى وأسمائها  
حول أسماء العود الذي يؤكد على  
عملية الخلط في هذا التعريف (١) .  
ونحن إذ نعلق على ما جاء حول  
اختلافات الرأي في العرطبة ،

للخوارزمي الذي عاش تقريباً في  
نفس فترة مؤلف كتاب الملاحى  
وأسمائها (\*) . لم نجد للعرطبة  
ذكر . والظاهر بأن هذه الآلة قد  
ظهرت متأخراً في العصر الجاهلي  
وقريبة من فترة ظهور الإسلام ،  
ولم تأخذ من الوقت الزمن الكافي  
لتشتهر بين فئات المجتمع وتدخل  
في نظم شعراء العصر الجاهلي  
كما ذكر في الملاحى وأسمائها .  
خاصة وأن هناك حديث يقول :  
«إن الله يغفر لكل مذنب إلا لصاحب  
عرطبة أو كوبة»

و الأدفوي المتوفى سنة ٧٤٨هـ (\*\*) يقول في تعليقه على هذا الحديث :  
«...ولست أرى ما يقتضي التحريم  
، إلا أن المخنثين يعتادون الضرب  
عليه ولهم به ولع شديد» (١) .  
وهذا ما يرجح كفة الاعتقاد بأن  
ظهور هذه الآلات في وقت قريب  
من ظهور الإسلام . ويؤيد قولنا في  
تضارب القول في هذه الآلة ما جاء  
في المعجم الموسيقي حول تعريف  
العرطبة فيقول :

(\*) توفي الخوارزمي صاحب كتاب مفاتيح العلوم سنة ٣٨٧هـ : توفي المفضل بن سلمة  
صاحب كتاب الملاحى وأسمائها سنة ٣٩٠هـ .

(\*\*) الأدفوي : هو جعفر بن تغلب بن جعفر الأدفوي ٦٨٥ هـ - ٧٤٨ هـ = ١٢٨٦  
م - ١٣٤٧م : مؤرخ ، له علم بالأدب والفقه والفرائض والموسيقى ، له عدة مؤلفات  
منها الإمتاع بأحكام السماع . الأعلام الجزء الثاني ص ١٢٢ .

(١) نقلاً عن حاشية كتاب الملاحى وأسمائها : ص ٢٧ .

(١) المعجم الموسيقي : مرجع سابق : الجزء الرابع ص ٢٠٦ .

النظام الإسلامي الجديد الذي على أثره بطلت عادات كثيرة كان العربي معتاداً عليها قبل الإسلام ، وحل محلها عادات تختلف من حيث النوع والمصدر لتتناسب والنظام الإسلامي الجديد . ذلك بجانب أن المعلومة في ذلك الوقت كانت تتداول بين فئات المجتمع الفني بشكل شفاهي لا تدوين يحكمها أو يقيها على ما هي عليه ، الأمر الذي يعرضها للتحريف أو الزيادة أو النقصان . لذلك لا بد من التدقيق بشكل مجهري في كل معلومة تصلنا حول فنون العصر الجاهلي، وأن نستخلص من أي خبر نجده بين صفحات الكتب القديمة حقيقة هذا الخبر أو المعلومة .

الدمام :

الدمام من الآلات الإيقاعية النادر ذكرها في المراجع القديمة . حيث يتفرد كتاب الأغاني الكونية بذكر هذا النوع من الإيقاع فيقول : « ... وقد يستعمل البدو الضرب على » الدمام « لتجميع الجيوش ... فيقوم النفر بالسير في الوسط

فإن هذه الاختلافات في تعريف أو شرح مصطلحات الفنون الغنائية للعصر الجاهلي لم تكن الأولى ولن تكون الأخيرة . خاصة أن معظم من أرخو أو كتبوا في الغناء كانوا في مرحلة متقدمة بعد ظهور الإسلام . ومن الوارد أن يكون هناك خلطاً أو عدم الوضوح والتدقيق في شرح أو نقل المعلومة بشكلها الصحيح . فإن كانيونس الكاتب(\*) أول من كتب في الغناء ، والذي عاش إبان حكم الدولة الأموية،

وعاصر حكم هشام بن عبد الملك ١٠٥ هـ - ٧٢٤ م : ١٢٥ هـ - ٧٤٣ م ومن بعده الوليد بن يزيد ١٥٢ هـ - ٧٤٣ م : ١٢٦ هـ - ٧٤٤ م (٢) . فإن فترة ١٢٥ أو ١٢٦ سنة على وجه التقريب وهي الفترة منذ ظهور الإسلام إلى أن وصل الحكم لهشام بن عبد الملك ومن ثم وفاته . يليه الوليد بن يزيد ووفاته ، تعتبر فترة كافية لأن يختفي مصطلح غنائي أو تشوش معالم هذا المصطلح أو ذاك . فالفترة التي سبقت كتاب يونس الكاتب كانت فترة ترتيب

(\*) يونس الكاتب ... - ١٣٥ هـ = ... - نحو ٧٥٢ م : هو يونس بن سليمان بن كرد بن شهريار : كاتب ، شاعر ، بارع في صناعة الغناء . منشأه و منزله بالمدينة . سافر في تجارة إلى الشام ، فاستدعاه الوليد بن يزيد قبل أن يلي الخلافة فأكرمه و سريه . ثم لما ولي بعث إليه فجاءه من المدينة ، فلم يزل معه حتى قتل ، فعاد يونس إلى المدينة و توفي بها . أخذ الغناء عن معبد و طبخته . و هو أول من دون الغناء في العرب . صنف كتاباً في الأغاني و نسبها إلى من غنى بها . الأعلام الجزء الثامن ص ٢٦١ . (٢) جلال الدين عبد الرحمن السيوطي : تاريخ الخلفاء : تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم : دار النهضة مصر سنة ١٩٧٦م : ص ٣٩٤ - ٣٩٩ .

بأنه كبير الحجم . بينما في كتاب دور الآلات الموسيقية في المجتمع العراقي يصف الدمام بأنه ذو أحجام مختلفة تتراوح أحجامها فيما بين « ٩,٥ سم إلى ١٢,٥ سم » .

ونحن لسنا في مجال المقارنة فيما بين الدمام في كتاب الأغاني الكويتية . والدمام في العراق . بل أن الهدف من الاستخدام قد تغير مع تغير الحجم والمناسبة في العراق وظل الاسم كما هو ، أو أن المجتمع العراقي أبقى هذه التسمية لسبب لا نعرفه ، أو أن هذا الدمام لا صلة له بدمام بدوي الجزيرة العربية اللهم الا اشتراك في التسمية فقط .

#### الدف :

لقد أوردنا فيما تقدم العديد من المصطلحات الموسيقية القديمة التي تداخلت فيما بينها ليطلق مسمى آلة موسيقية على آلة موسيقية أخرى أو العكس . وآلة الدف الإيقاعية أيضا قد شابهها بعض الغموض من حيث مسماتها الذي أطلق بشكل صريح على آلة إيقاعية ، ولكن من غير تحديد مواصفات هذه الآلة من حيث الحجم والمناسبات التي تستخدم فيها . ذلك مما يحدو بنا أن نطرح سؤال مهم وهو ، هل هناك تداخل أيضا في

مستعمل الضرب على الدمام تتقدمها حملة الأعلام ... والدمام عبارة عن برميل كبير مصنوع من الصاج وأحيانا من الخشب يشد على فتحته رقمة من جلد الماعز أو البقر ، والبدو لا يبتغون من تلك الضربات نغمة أو إيقاعا معيناً ، فقد يشدهم الضرب على الدمام كنوع من التعبير عن الحماسة والعدد(١).

هنا نلاحظ أن استعمال الإيقاع في هذه الحالة قد جاء بناءً على حاجة العربي لتنظيم صفوف الجيوش وشد الأزر للمحاربين ، وهو بهذه الحالة يشبه إيقاع المارش العسكري في أيامنا هذه ، والموصوف بالحدة والباعث على النشاط والإحساس بالحزم والاستقامة . والدمام إن كان له ذكر في كتاب الأغاني الكويتية فإني لم أجده أثرًا في الكتب والمصادر القديمة ، إلا أنني وجدت ذكر له في كتاب دور الآلات الموسيقية في المجتمع العراقي وهو كتاب حديث قد جاء على ذكر الدمام من منطلق أنه يرافق بعض طقوس المذهب الشيعي في العراق (٢) . إلا أن وصف هذا النوع من الإيقاع من حيث الشكل قد اختلف عن وصف كتاب الأغاني الكويتية ، وذلك من حيث الحجم الذي وصف

(١) الأغاني الكويتية : مرجع سابق : ص ٢٢٩ .

(٢) شهرزاد قاسم حسن : دور الآلات الموسيقية في المجتمع العراقي : المؤسسة العربية للدراسات و النشر الطبعة الأولى بيروت سنة ١٩٩٢م ص ٩٥ .



مفاهيم المصطلحات الموسيقية الحديثة بالمصطلحات الموسيقية القديمة ٩. أم أن مصطلح «الدف» قديماً قد أطلق على عدة أنواع من الآلات الإيقاعية المختلفة الأحجام والأشكال ولكل حجم له استعمالات أو مناسبات خاصة به ٩.

حقيقة الأمر أن مفهوم مصطلح الدف في أيامنا هذه قد تحدد بنوع الدف ذي الشكل المستدير من الخشب قطره ٢٣ سم تقريباً وارتفاعه ٨ سم ، ومشدود على وجه واحد منه جلد رقيق يلصق بالإطار لصقاً تاماً ، وتعلق في جوانبه من منتصف الإطار خمسة أزواج من الصنوج النحاسية الرقيقة تتحرك في أماكنها على مسافات متساوية من الإطار لتحليه الإيقاع (١) . فهل هذا الوصف ينطبق على دف أو دفوف العصر الجاهلي ٩.

إن واقع ما بين أيدينا من أخبار عن العصر الجاهلي والمناسبات التي استخدم أو ذكر فيها آلة الدف قد تدلنا على مخرج يمكننا من خلاله تصور أنواع الدفوف في ذلك العصر من حيث الحجم . ففي الكامل لابن الأثير حول غزوة أحد ، وفي أكثر من موقف يقول في وصفه حوادث هذه الغزو :

«... وكان أبو سفيان قائد الناس فخرج بزوجه هند بنت عتبة وغيره

من رؤساء قريش خرجوا بنسائهم... وكان مع النساء الدفوف ( جمع دف ) ييكن على قتلى بدر يحرضن بذلك المشركين (١) » . وفي مكان آخر يقول :

« ... حتى انتهى إلى نسوة في سفح الجبل معهن دفوف لهن ، فيهن امرأة تقول :

نحن بنات طارق - نمشي على النمارق - مشي القطا البوارق والمسك في المفارق - والدر في المخانق - إن تقبلوا نعانق و نفرش النمارق - أو تدبروا نفارق - فراق غير وامق وتقول أيضاً :

ويها بني عبد الدار - ويها حماة الأدبار - ضرباً بكل بتار وكانت المرأة هند والنساء معها يضربن بالدفوف خلف الرجال يحرضن... (٢) »

في هذا الموقف للنساء واستخدامهن لآلة الدف ، لا بد من أن تكون ضربات الدف ذات صوت عال مدوي . حيث لا يراد منه التسرية عن النفس أو متع السماع بل شحذ همم الرجال ودفعهم لبذل الغالي والتفيس في سبيل الدفاع عنهن وعن ما هن فيه من غزو .

ولنا أن تصور آلة الدف الصغيرة الحجم ذا المسموع الضعيف نسبياً

(١) المعجم الموسيقي الكبير : مرجع سابق : الجزء الثاني ص ٣٠٢ .

(١) الكامل في التاريخ : مرجع سابق الجزء الثاني ص ١٠٤ .

(٢) المرجع سابق الجزء الثاني ص ١٠٦ .



«العرضة» التي هي بالأساس امتداد أو صورة مصغرة لحالة الحروب عند عرب الجزيرة قديماً . أما اليوم فهي تمارس من قبل الفرق الشعبية كنوع من أنواع الفنون الشعبية في مناسبات عدة كالأعياد الوطنية وغيرها من المناسبات السلمية ، وتظهر في مشهدها الراقص حملة السيوف والطيران (١) .

وحول الطار يحدثنا المعجم الموسيقي بقوله :

« الطار وهو نوع من الدفوف الكبيرة، وقد يسمى بذلك الاسم أيضاً «الدف» وهو آلة الإيقاع المعروفة، غير أن البعض في مصر يسمى هذا «الرق» في اصطلاحهم . وذلك اللفظ مشتق عن الإطار ، وهو الدائرة الخشبية التي يشد عليها الجلد وتركب فيها الصنوج الصغيرة (٢) . »

بذلك نستطيع القول بأن الدف المستعمل في حالة الحروب هو الطار أو الدف الكبير الحجم وليس الدف ذا الحجم الصغير . والدف الكبير أو الطار لا يقتصر استعماله في حالة الحرب فقط ، بل أن في المناسبات الاجتماعية قد استخدم في حفلات الزواج . فهناك حديث يقول :

«فصل ما بين الحرام والحلال الصوت والدف»

من بين هذا الضجيج الذي يحدثه أصوات المحاربين وقرقعة السلاح ، ذلك بجانب أصوات النساء اللاتي تغنين بتلك الأبيات . ناهيك عن أن أداء الضربات الإيقاعية في الهواء الطلق الذي يذيب بشكل سريع ترددات الضربات الإيقاعية . فهل من الممكن سماع ضربات الدف الصغير الحجم من بين تلك العوامل ؟ قطعاً لا . وإن سُمع فسيكون غير مؤثر لضعفه بالنسبة لحالة الفوضى والضجيج الناتج عن تصادم الجيوش .

إذن لا بد من استخدام الدفوف الكبيرة الحجم وبأعداد تغطي في مسموع ضرباتها ما ينتج من ضجيج الحرب . أو على الأقل يمكن سماع تلك الضربات بشكل واضح ومؤثر . ثم أن من الوارد أن تكون تلك الدفوف خاصة لمثل هذه الحروب ، فقد رأينا فيما تقدم أن البدو قد استخدموا آلة الدمام في حروبهم . فلا يستبعد أن تكون تلك الدفوف من النوع الخاص الكبير الحجم الذي لا زال يستخدم إلى اليوم في الجزيرة العربية والخليج العربي ، والذي يطلق عليه اسم «طار» أو «طيران» في حالة الجمع . فهذا النوع من الآلات الإيقاعية لازالت إلى اليوم تستخدم في الفرق الشعبية بدول مجلس تعاون الخليج العربية ، وخاصة في ما يعرف بفن

(١) الأغاني الكويتية : مرجع سابق : ص ٢٣١ .

(٢) المعجم الموسيقي الكبير : مرجع سابق : الجزء الرابع ص ١٠ .

أنواع الإيقاعات المستعملة عند العرب ، وهناك محاولات مضمّنية من قبل علماء النغم والإيقاع في معرفتها وفك رموز دلالاتها مع ذكر المقابل لها في علوم موسيقى زمننا الحاضر، وسنأتي على ذكر دلالات هذه الإيقاعات في حينه ومكانه من هذه الدراسة .

#### الصنج :

أتينا على ذكر آلة الصنج فيما سبق على اعتبار أنها آلة وترية محرفة عن آلة الجنبك . والصنج هنا يختلف عن الصنج الوتري على اعتبار أنه آلة إيقاعية من المصفقات وهو على نوعين من حيث الحجم الصغير والحجم الكبير . والمعجم الموسيقي يذكر أنه لفظ معرب عن الفارسية «سنج» . وعند الرجوع إلى معاجم المعربات الفارسية وجدنا السنج = شجرة العناب «سنجد» ولا علاقة تربط آلة الصنج بشجرة العناب أو بلفظ السنج (١) . والظاهر بأن المعجم الموسيقي قد اختلط عليه الأمر فيما بين كلمة «سنجة» وهو

ويقصد من هذا إقامة الحفلات الغنائية والضرب بالدفوف الكبيرة للإشهار عن الزواج (١) .

أما استعمالات الدف الصغير الحجم ، فإن مكان هذه الآلة يكون محدوداً وبنطاق ضيق لا يتعدى المسرح الغنائي في الحانات أو الحفلات الخاصة بدور أعيان المجتمع .

يقول الحارث بن ظالم (\*) في الدف :

إن فينا القيان يعزفن الدفوف -  
لفتيانا وعيشا رخيا (٢)

هنا يكون الدف ذا استعمالات أساسية ومعرّزة لعزف وغناء القيان ، وهنا أيضاً تكون ضربات الدف لها معنى موسيقي يرتبط ونوع الغناء ، فهو في أبسط حالاته منظم نغم اللحن في أزمنة محدودة يصير بها اللحن ذا طريقة مميزة في المسموع . وما المصطلحات أو المسميات الإيقاعية كالثقل الأول وخفيفه والثقل الثاني وخفيفه والرمل وخفيفه، إلا دلالة على

(١) لسان العرب : مرجع سابق : الجزء الثاني ص ١٣٩٦ .

(\*) الحارث بن ظالم بن غيث المري ، أبو ليلى ... - نحو ٢٢ هـ = ... - نحو ٦٠٠ م : أشهر فتاك العرب في الجاهلية ، نشأ يتيماً ، قتل أبوه وهو طفل ، وشب و في نفسه أشياء من قاتل أبيه ، وفد على النعمان بن المنذر ملك الحيرة فالتقى بقاتل أبيه فتنازعا بين يدي النعمان ، فلما كان الليل أقبل الحارث على خالد قاتل أبيه وهو في مبيته فقتله . له العديد من الحوادث في كل حي فتحاتم العرب شره . رحل إلى الشام فقتل في حوران : الأعلام الجزء الثاني ص ١٥٥ .

(٢) الملهي و أسمائها : مرجع سابق ص ٢٨ .

(١) معجم المعربات الفارسية ص ١١١ : المعجم المفصل في المعرب والدخيل ص ٢٩١ : الكلمات الفارسية و المعاجم العربية ص ٢٠٣ .

الزخرفة الإيقاعية. ولكننا لم نجد لها ذكر في مصادر الغناء العربي القديم ، ولا في مقاطع الشعر الجاهلي ، فوجودها غير واضح بشكل نستطيع أن نتبينه من خلال فنون ذلك العصر .

ومن اللافت للنظر ونحن بنهايات الحديث حول الآلات الموسيقية المستخدمة في العصر الجاهلي ، أن معظم الآلات الموسيقية بمسمياتها التي أطلقت عليها ، سواء الوترية منها أو آلات النفخ وحتى آلات الطرق ، فارسية الأصل ، وقد عريت مع تغيير أو تحريف الاسم ليتناسب واللفظ العربي ، مما يعطينا تصوراً بأن عرب العصر الجاهلي كان اتصالهم بالفرس أقوى من اتصالهم بالرومان أو اليونان . وهذه لا يعني بأن عرب الجزيرة لم يكن لهم تعامل بشكل أو بآخر مع تلك الدول ، بل نجد في مفاتيح العلوم ذكر لآلات وترية قد استعيرت من الروم واليونان إلا أن تلك الآلات لم تأخذ من الشهرة ما يناسبها أو أن لها شبيه قد تمت استعارته من الفرس ، ومن تلك الآلات يذكر مفاتيح العلوم التالي :

الشلياق :

آلة ذات أوتار لليونان والروم تشبه

كفتي الميزان التي تصنع من معدن النحاس الأصفر وبين «سنجد» شجرة العناب لتشابه الكلمتين من حيث الحروف إلا من نهايتهما . حيث يذكر في تتابع شرحه ( سنج ، وهو معيار الوزن المصنوع من النحاس الأصفر عادة (٢) ) كما وأنه ينقل عن لسان العرب (سنجة الميزان وسنجه فارسي معرب (٣) ) . وفيما بين هذا وذاك لا نرى رابط بين السنجة وهي كفة الميزان والصنج إلا من حيث المادة المصنوع منها كلا منهما . فالصنج المعني هنا هو الذي يصنع من النحاس الأصفر الدقيق ويجعل زوجاً على هيئة قرصين متشابهين قطر كل منهما لا يزيد عن اثني عشر بوصة ، وفي وسط كل منهما تجويف مقعر متقوب ، يمكن أن يدخل فيه خيط من الحرير المجدول كي يمسك به كلاهما باليدين ، ثم يصفق الواحد منهما على الآخر بانتظام أزمنة الألحان المصوغة (٤) .

أما الحجم الصغير من الصنج ، فهو الذي يلبس بالأصابع فيما بين إصبع الإبهام والسبابة أو الوسطى من أصابع اليد (١) .

وآلة الصنج الصغيرة من المصفقات التي تضاف على اللحن حلاوة

(٢) المعجم الموسيقي الكبير : مرجع سابق : الجزء الثالث ص ٤٣٨ .

(٣) لسان العرب : مرجع سابق : الجزء الرابع ص ٢٥٠٧ .

(٤) المعجم الموسيقي الكبير : مرجع سابق : الجزء الثالث ص ٤٤٠ .

(١) المعجم الموسيقي الكبير : مرجع سابق : الجزء الثالث ص ٤٣٩ .



الجنك(٢). وكذلك يشرحها المعجم الموسيقي(٣) وقاموس الموسيقى العربية(٤) . ولم يأت على ذكرها في الملاهي وأسمائها .

#### اللور :

آلة اللور هو الصنج باليونانية . وكذلك نجدها في قاموس الموسيقى العربية الصنج

باليونانية . أما في المعجم الموسيقي فيوردها «ليرا» ثم يتبعها بنفس الاسم «لورا»

وكلاهما لفظ يوناني قديم يطلق على صنف من الكنارات ... وهي على عدة أصناف ، وموغلة في القدم وأقدمها كان يشد عليها أربعة أوتار وتارة ستة(١) .

#### الأرغانون :

يصف الخوارزمي في مفاتيح العلوم هذه الآلة بقوله :

آلة لليونان والروم ، تعمل من ثلاثة زقاق كبار ، من جلد الجواميس ، يضم بعضها إلى بعض ، ويركب على رأس الزق الأوسط زق كبير ، ثم يركب على هذا الزق أنابيب صفر ،

بها ثقب على نسب معلومة ، يخرج منها أصوات طيبة مطربة مشجية ، على ما يريد المستعمل(٢) . وفي المعجم الموسيقي ينسب لفظ اسم هذه الآلة إلى اليونان ، والشرح الذي ذكره ينطبق على الحديث منها في التصنيع إلا أنه يحدد استعمالها في الكنيسة أو يندر استعمالها خارج الكنيسة(٣) .

وهذه الآلة قد تكون من فصيلة آلة «المشتق صيني» السابق الإشارة إليها أو أن المشتق من فصيلة الأرغانون . فكلاهما يخرج الهواء المصوت من خلال أنابيب مركبة كما في الشرح السابق . إلا أن لكلاهما عمله الخاص به . فالمشتق من الوارد أن يكون عمله في الموسيقى الدنيوية ، أما الأرغانون فقد اختص في الموسيقى الدينية والتراتيل الكنسية . لذلك لم نجد له ذكر في أشعار العصر الجاهلي ولا في مجالس اللهويكس المشتق الذي ذكره الأعشى ، حيث ظل حبيس الأديرة أو الكنائس المنتشرة في بقاع الجزيرة العربية أو بأطرافها(٤) .

(٢) مفاتيح العلوم : مرجع سابق ص ٢٥٩ .

(٣) المعجم الموسيقي الكبير : مرجع سابق : الجزء الثالث ص ٣٩٤ .

(٤) قاموس الموسيقى العربية : مرجع سابق ص ٩٢ .

(١) المعجم الموسيقي الكبير : مرجع سابق : الجزء الخامس ص ٢٠ .

(٢) مفاتيح العلوم : مرجع سابق ص ٢٥٩ .

(٣) المعجم الموسيقي الكبير : مرجع سابق : الجزء الأول ص ١٤٩ .

(٤) المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام : مرجع سابق : الجزء السادس ص ٥٨٩ .



مؤشراً على أن المجتمع العربي في هذه المرحلة لا زال في ثقافته الفنية دون المستوى . ففي هذه الرواية نقلا عن كتاب الملاهي وأسمائها يدور الحوار التالي :

« ... عن يوسف بن مهران : أن ابن عمر دخل على عبد الله بن جعفر ذي الجناحين فإذا عنده بربط ، فقال : يا أبا عبد الرحمن ، إن علمت ما هذا ، فلك كذا وكذا ، قال فنظر إليه ساعة وقلبه ، وقال : أنا أبو عبد الرحمن ، ميزان رومي(\*)» (١) .

إن كانت القدرة على التفريق فيما بين الميزان كأداة وزن والآلة الموسيقية معدومة من الأساس لدى أبو عبد الرحمن . فإن هذا يعطينا مؤشراً على أن الثقافة العامة لدى الفرد دون المستوى كما قلت سابقاً ، ولكنها في الوقت نفسه لا تعطينا مؤشراً على تخلف الأمة بكاملها .

على العموم قد قدمنا ما استطعنا أن نقدمه من دلائل يحق تمدن العربي في ذلك العصر من خلال موسيقاه التي عبرت عن مشاعره وأحاسيسه ، ونأمل فيما قدمناه أن نكون قد أوفينا حق تلك المرحلة من البحث والاستقصاء .

بعد الموجز فيما تقدم حول أهم الآلات الموسيقية في العصر الجاهلي والتي جاء ذكر معظمها في الشعر الجاهلي ، لا بد من أن نكون قد كونا فكرة عن مستوى ثقافة ذلك العصر ، خاصة إن علمنا بأن الفنون مرآة تحضر الشعوب

والمجتمعات ، وانعكاس لمستوى تحضر الأمم . ومع أن جرجي زيدان يميل في دراساته وأبحاثه القيمة إلى تحضر عرب الجزيرة في ذلك العصر ، إلا أن نظرته بهذا الخصوص قد قصرت عن بلوغ الهدف . وقد نلتمس له العذر في ذلك لسبب أن دخول عنصر أو عناصر حديثة على أي مجتمع لا بد من أن تأخذ من الوقت الزمن الطويل كي يتعرف بشكل كامل على ذلك الجديد ويعتاده المجتمع ، وكون أن المجتمع العربي في مرحلة نهاية العصر الجاهلي وبداية عصر الإسلام ، قد قطع مراحل لا بأس بها في تمدنه وتحضره ، فهذا لا يعني أنه قد اكتملت لديه جميع عناصر الثقافة الحديثة والمعرفة التامة بالأمور الفنية الموسيقية . ففي رواية تحكى حول آلة البربط ، فيها من الطرافة ما يعطينا

(\*) ميزان رومي : يريد الميزان الصغير ، ذا الزنبرك ، له ذراع مقسم إلى درجات ، و بأسفله صندوق صغير داخله ثقل يتصل بالزنبرك و ينتهي بخطاف صغير يخرج من تحت الصندوق ، فيبدو بهذا الشكل قريب من البربط أو الطنبور الصغير .

(١) الملاهي و أسمائها من قبل الموسيقى : مرجع سابق : ص ١١ .

## المراجع

- ١- أبن سيده أبي الحسن علي بن اسماعيل : المخصص : دارالكتب العلمية بيروت لبنان
- ٢- أبين منظور : لسان العرب : دارالمعارف الجزء الأول ص ٧١٤ .
- ٣- أبو الفداء الحافظ بن كثير : البداية والنهاية : مكتبة المعارف بيروت سنة ١٩٨١م
- ٤- أبو فرج الأصفهاني : الأغاني : دارالصادر عن طبعة بولاق الأصلية بيروت
- ٥- أبي الحسن علي بن الحسين بن علي المسعودي : مروج الذهب ومعادن الجوهر : دارالأندلس بيروت
- ٦- أبي الحسن علي بن أبي الكرم بن محمد بن عبد الكريم عبد الواحد الشيباني أبين الأثير : الكامل في التاريخ : دار الفكر بيروت سنة ١٩٨٧م
- ٧- أبي علي إسماعيل بن القاسم القالي : ذيل الامالي والنوادر : دارالكتب العلمية بيروت سنة ١٩٧٨م
- ٨- أبي علي الحسن ابن رشيق القيرواني : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده : منشورات دار ومكتبة الهل السنة ٢٠٠٢م
- ٩- أحمد الأسكندري وآخرون : المفصل في تاريخ الأدب العربي : مكتبة الآداب سنة ٢٠٠٥م.
- ١٠- أحمد أمين : فجر الإسلام : شركة الطباعة الفنية المتحدة :
- الطبعة الحادية عشر.
- ١١- أحمد بن إسحاق بن جعفر اليعقوبي البغدادي : تاريخ اليعقوبي : منشورات دارالكتب العلمية بيروت : الطبعة الثانية سنة ٢٠٠٢م.
- ١٢- أحمد بن عبدالله التتويحي المكنى بأبي العلاء المعري : رسالة الغفران : دار صادر بيروت سنة ٢٠٠٦
- ١٣- أحمد بن علي القلقشندي : صبح الأعشى : دارالكتب العلمية : بيروت سنة ١٩٨٧م
- ١٤- أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي : العقد الفريد : دارالفكر.
- ١٥- بهاء الدين محمد بن أحمد الأشبهى : المستظرف في كل فن مستظرف : دارالفكر العربي بيروت : الطبعة العاشرة سنة ٢٠٠٤م
- ١٦- جرجي زيدان : العرب قبل الإسلام : دارمكتبة الحياة : بيروت سنة ١٩٧٩م.
- ١٧- جرجي زيدان : تاريخ آداب اللغة العربية : دارالهل السنة ١٩٥٧م.
- ١٨- جرجي زيدان : تاريخ التمدن الإسلامي : منشورات دارمكتبة الحياة بيروت.
- ١٩- جلال الدين عبدالرحمن السيوطي : تاريخ الخلفاء : تحقيق محمد أبو الفصّل إبراهيم : دارالنهضة مصر سنة ١٩٧٦م
- ٢٠- جهينة نصرعلي : الكلمات الفارسية في المعاجم العربية :

- ٣٠- زين الدين عمر بن مظفر ابن الوردى : تاريخ ابن الوردى : المطبعة الحيدرية : الطبعة الثانية سنة ١٩٦٩
- ٣١- سعيد الديوهجي : أشعار الترقيص عند العرب : سلسلة الفنون الشعبية وزارة الأعلام العراقية سنة ١٩٧٠م.
- ٣٢- سعيد يزنأوي : المعجم المفصل في المغرب والدخيل : دار الكتب العلمية لبنان : الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٤م.
- ٣٣- شرح ديوان طرفة أبن العبد : قدم له وشرحه الدكتور سعدي الضناوي : دار الكتاب العربي بيروت لبنان سنة ٢٠٠٤م.
- ٣٤- شهاب الدين أحمد عبد الوهاب النويري : نهاية الأرب في فنون الأدب : وزارة الثقافة والإرشاد القومي في مصر.
- ٣٥- شهاب الدين البغدادي : معجم البلدان : دار إحياء التراث العربي : بيروت سنة ١٩٧٩م
- ٣٦- شهاب الدين محمد بن أحمد الأبيهي : المستطرف في كل فن مستظرف : دار الفكر العربي الطبعة العاشرة ٢٠٠٤
- ٣٧- شهر زاد قاسم حسن : دور الآلات الموسيقية في المجتمع العراقي : المؤسسة العربية للدراسات والنشر الطبعة الأولى بيروت سنة ١٩٩٢م .
- ٣٨- شوقي ضيف : تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي : دار المعارف دار طلاس سوريا دمشق : الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٣م.
- ٢١- جواد علي : المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام : دار العلم للملايين بيروت : الطبعة الثالثة سنة ١٩٨٠ .
- ٢٢- حسن إبراهيم حسن : تاريخ الإسلام السياسي والديني والثقافي والاجتماعي : دار إحياء التراث العربي : الطبعة السابعة سنة ١٩٦٤ .
- ٢٣- حسين محفوظ : قاموس الموسيقى العربية : دار الحرية للطباعة بغداد سنة ١٩٧٧م.
- ٢٤- حسين مؤنس : تاريخ قریش : دارالرشاد القاهرة : الطبعة الثالثة سنة ٢٠٠٧م.
- ٢٥- خير الدين الزركلي : الأعلام قاموس تراجم : دار العلم للملايين : بيروت الطبعة الثامنة سنة ١٩٨٩م
- ٢٦- دواوين العرب : الأعشى : تقديم وشرح وتعليق الدكتور محمد حمود : دار الفكر اللبناني : الطبعة الأولى سنة ١٩٩٦م.
- ٢٧- ديوان الأعشى : شرحه الدكتور عمر فارق الطباع : دار القلم بيروت.
- ٢٨- ديوان امرؤ القيس : شرح وتقديم الدكتور ياسين الأيوبي : الكتب الإسلامية : الطبعة الأولى سنة ١٩٩٨م .
- ٢٩- رضا بدر : ياسر الشافعي : آلة الناي ونشأة الموسيقى وتطورها : مكتبة مذبولي : الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٤م.



- الطبعة السابعة عشر سنة ٢٠٠٧م .
- ٣٩- صبحي أنور رشيد : تاريخ الآلات الموسيقية في العراق القديم : المؤسسة التجارية للطباعة والنشر : بيروت سنة ١٩٧٠م .
- ٤٠- طه حسين : في الأدب الجاهلي : دار المعارف مصر الطبعة الثامنة عشر سنة ٢٠٠٥
- ٤١- عبد القادر بن عمر البغدادي : خزانة الأدب ولباب لسان العرب : مكتبة الخانجي القاهرة : الطبعة الرابعة سنة ١٩٩٨م .
- ٤٢- عبدالله بن مسلم ابن قتيبة أبي محمد : الشعرو الشعراء :: دار الصياد بيروت : عن مطبعة بري لسنة ١٩٠٢م .
- ٤٣- عبد الوهاب الكيالي : موسوعة السياسة : المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت الطبعة الأولى ١٩٩٤
- ٤٤- عبد الرحمن ابن خلدون : مقدمة ابن خلدون : دار الكتاب اللبناني الطبعة الثانية ١٩٧٩م .
- ٤٥- عبدالله عبد الجبار وآخرون : قصة الأدب في الحجاز في العصر الجاهلي : الناشر مكتبة الكليات الأزهرية : مطابع دار الشباب سنة ١٩٨٠م .
- ٤٦- عمرو بن نحر بن محبوب الجاحظ : البيان و التبيين : دار الكتب العلمية بيروت .
- ٤٧- عمرو بن بحر بن محبوب الجاحظ : كتاب الحيوان : دار مصعب بيروت : الطبعة الثالثة سنة ١٩٨٢م .
- ٤٨- غريغوري سأييفرجين هارون المعروف بابن العبري : تاريخ مختصر الدول : دار الرائد اللبنانية سنة ١٩٨٣م .
- ٤٩- غطاس عبد الملك خشبة : المعجم الموسيقي الكبير : المجلس الأعلى للثقافة : الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٣م .
- ٥٠- غطاس عبد الملك خشبة : الموجز في شرح مصطلحات الأغاني : الشركة المصرية للطباعة والنشر سنة ١٩٧٩م .
- ٥١- غطاس عبد الملك خشبة : معبد المغني : المجلس الأعلى للثقافة : المطابع الأميرية سنة ٢٠٠٩م القاهرة .
- ٥٢- فليحتي : تاريخ العرب «مطول» : دار الكشاف للنشر والطباعة والتوزيع : الطبعة الرابعة سنة ١٩٧٥م .
- ٥٣- كارل بروكلمان : تاريخ الأدب العربي : ترجمة محمود فهمي وآخرون : الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٩٣م .
- ٥٤- الكامل في التاريخ : ابن الأثير : دار الفكر بيروت سنة ١٩٨٧م .
- ٥٥- كورتزاكس : تراث الموسيقى العالمية : ترجمة د. سمحة الخولي : دار النهضة العربية سنة ١٩٦٤م .
- ٥٦- محمد التنوخي : معجم العربيات الفارسية : مكتبة لبنان : الطبعة الثانية سنة ١٩٩٨م .
- ٥٧- محمد بن أحمد بن يوسف



- الخوارزمي : مفاتيح العلوم : تحقيق إبراهيم الأبياري : دارالكتاب العربي بيروت : الطبعة الثانية سنة ١٩٨٩م.
- ٥٨- محمد بن سلام الجمحي : طبقات فحول الشعراء : القدس للنشر والتوزيع القاهرة
- ٥٩- محمود أحمد الحفني : علم الآلات الموسيقية : الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٧م.
- ٦٠- مصطفى صادق الرافعي : تاريخ آداب العرب : المكتبة العصرية بيروت سنة ٢٠٠٥م.
- ٦١- موفق الدين بن محمد بن قدامة المقدسي : التبيين في انساب القرشيين : مكتبة النهضة العربية : الطبعة الثانية بيروت سنة ١٩٨٨م .
- ٦٢- ناصرالدين الأسد : القيان والغناء في العصر الجاهلي : دار المعارف : الطبعة الثانية سنة ١٩٦٨م.
- ٦٣- ناصر الدين الاسد : مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية : دار الجيل بيروت الطبعة الثامنة سنة ١٩٩٦ .
- ٦٤- نبيلة إبراهيم : أشكال التعبير في الأدب الشعبي : دار نهضة مصر للطباعة والنشر الطبعة الثانية سنة ١٩٧٤م.
- ١٣- ٦٥ ولديورانت : ترجمة زكي نجبي محمود : قصة الحضارة : الجزء الأول من المجلد الأول : دارا لجيل بيروت : الطبعة الأولى سنة ١٩٨٨م.
- ٦٦- يحيى بن علي بن حيى المنجم : رسالة ابن المنجم في الموسيقى : تحقيق وشرح الدكتور يوسف شوقي : مطبعة دار الكتب سنة ١٩٧٦م.
- ٦٧- يوسف فرحان دوخي : الأغاني الكويتية : مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية : الطبعة الأولى سنة ١٩٨٤م.

## الرؤيا بالبصيرة (الشاعر صقر الشبيب أنموذجاً)

بقلم: عهود العتيبي \*

بين الرؤية والرؤيا ستارة لغوية لا بد من إزاحتها ليتضح لنا الفرق الدلالي المعجمي بين اللفظتين، فالرؤيا في عمقها تختلف عن الرؤية البصرية، فإذا كانت الأخيرة تتعلق بالحس المباشر للموس للمدركات والموضوعات، فحاسة البصر نافذة من نوافذ المعرفة، تبصر من خلالها الأشياء التي تقع تحت نظرنا، فنميزها تمييزاً أولياً، لكن الاعتماد على البصر وحده في التشخيص والتمييز غير كاف، إذ لا بد من مرجع آخر نرجع إليه في رفع الالتباس والغموض، أي إننا بحاجة إلى ضوء آخر نكشف به الظلمة العقلية، وهذا الضوء هو البصيرة.

أما الرؤيا فإنها تتجاوز هذا الإدراك المعتمد على الجواس الخمس، التي تتطلب الحضور الموضوعي الإدراكي، فالرؤيا تتجاوز للمحسوس والمادي المجرد، وهي عبور من الظاهر إلى الباطن، وانتقال من دلالات الألفاظ إلى دلالات إشاراتها وما توحى به. وإذا كانت الرؤية قرينة البصر، فإن الرؤيا لازمة عن البصيرة والحس والكشف والحلم. فتكون البصيرة هي القدرة على الرؤية الصحيحة المتشكلة من عقل الإنسان وثقافته وتربيته وتجربته ومرجعياته الثقافية، والتي تجتمع كلها تحت مصطلح الوعي؛ فقد يكون الإنسان ذا بصر حاد لكنه ذو بصيرة محدودة قليلة وضعيفة.

ولما كان الشعر أكثر أنواع الفنون تعبيراً عما يخالج النفس من أحاسيس ومشاعر، وطريقة البوح المثلى المقترنة بالحالة النفسية للشاعر، وقائماً على أسس فنية مقيدة بالإيقاع والموسيقى الداخلية والخارجية، فقد استحق أن يكون في المقام الأول على السلم الفني، حيث إن الفن ليس بأكثر من رصد المحسوسات من خلال سياق معين، ومن ثم إعادة تمثيل هذه المحسوسات بطريقة فنية كرات أخرى.

ويمكن تتبع الدلالة المعجمية للبصيرة في أي قصيدة من خلال المضامين

\* طالبة دراسات عليا من الكويت

كيف تكون مراعاة النجم  
والسهر في تأمله من غير  
بصر حسي يدركه، وعينين  
هما الوسيلة الأساسية لذلك،  
إلا أن الشاعر الشبيب قد أبصر  
هذا النجم بعين عقله.

صقر بن سالم الشبيب (١٨٩٦-  
١٩٦٣)، الذي نشأ يتيم الأبوين،  
وفقد بصره وهو في التاسعة من  
عمره، إثر إصابته بمرض لم يفلح  
العلاج فيه، فكان يتصور الألوان  
بعض ملامح أقربائه. وقد تعلم في  
الكتاب، فحفظ القرآن الكريم ثم  
سافر إلى الإحساء (١٩١٤-١٩١٦)  
ليتلمذ على أيدي علمائها في علوم  
اللغة والفقه والنحو، واختار العزلة  
في بيته عشرين عاما تقريبا،  
وقد جمع شعره وطبع بعد وفاته  
بإشراف: أحمد البشر الرومي.

عُرف عن الشاعر الكويتي صقر  
الشبيب بصيرته الوفاة التي  
طلما كانت محط فخر له، ومدحه  
بها بعض من معاصريه الشعراء،  
فأشبهوه بأرباب البصيرة من  
الشعراء العرب، كالضريين أبي  
العلاء المعري، بشار بن برد، ومن  
هؤلاء الشعراء خالد الفرج المعاصر  
للشبيب من القصيدة التي أرسلها  
له ومطلعها:

معري الكويت وبشاره

هزرت من النفس أوتارها

وألمستها من دقيق الخيا

ل ما كان يعجز أفكارها

كما أن الشاعر الشبيب تفاخر بهذه  
البصيرة، وأشار إليها في أكثر من  
مناسبة، منبها إلى تفوق أصحاب  
البصائر على أصحاب البصر،  
فقال:

التي احتوت عليها هذه القصيدة،  
غير عاكفين على دراسة الشكل  
الخارجي لها كأساس للتحليل من  
حيث لغتها وتفاوتها ما بين الجزالة  
أو الركاقة، حيث إن المضمون هو  
السبيل لدراسة الرؤيا في تجاوز  
الرؤية الأفقية، والكشف عن كون  
شعري خلاق وتوليدي، فما هي إلا  
خروج عن المعنى المعجمي والمألوف  
من القواعد والضوابط اللغوية  
المتعارف عليها.

فإذا كانت هذه البصيرة سمة تميز  
بها الشاعر المبصر عن غيره من  
أقرانه، فكيف بها إذا تجلت عند  
الشعراء المكفوفين، أو الشعراء  
العميان؟ الذين تناولوا البديع في  
توصيف المحسوسات التي لم يروها،  
أو التي لم تكن بالنسبة لهم أكثر  
من كلمات تتردد على مسامعهم، إلا  
أنهم أحسنوا الاعتناء في تصويرها  
والتشبيه بها والكناية عنها.

سيتناول هذا البحث دراسة الرؤيا  
بالبصيرة في قصائد شاعر من رواد  
الشعر في الكويت والخليج العربي،

من الملاحظ أثناء استقراء  
قصائد الشاعر صقر الشبيب  
استحضاره للشمس ونورها  
ووصف ضيائها، وكأنه يرى  
ضياء هذه الشمس، فقد اعتمد  
في تصويره لضوء الشمس  
على مرجعيته الثقافية من  
جهة، وعلى توصيف غيره لهذا  
الضياء من جهة أخرى.

القصيدة:

سهرت أراعي النجم والناس نوم  
وبت أعاني الهم والهم مؤلّم  
وكيف تكون مراعاة النجم والسهر  
في تأمله من غير بصر حسي يدركه،  
وعينين هما الوسيلة الأساسية  
لذلك، إلا أن الشاعر الشبيب قد  
أبصر هذا النجم بعين عقله، فعكس  
بذلك حالة الرضا التي يشعر بها،  
وكيف أنه لا فارق بينه وبين الشعراء  
المبصرين، إلا أن حالة العمى التي  
ابتلي بها الشاعر تتفاوت ما بين  
القبول والرضا كما مر معنا، وبين  
التذمر والشكوى تارة أخرى.  
والزهر لا تخفى حقيقة طبعه  
ما مرّ بالأناف منه شذاء  
وعلى الرغم من فخر الشاعر

ومن يبصر بعين العقل منا  
حقيقتها ويجتنّب الطلاء  
فيبصر ما طلته له جلياً  
بها يردد إلى الرخص الغلاء  
كما يقول في قصيدة أخرى:  
وطبع المرء يدعوه إلى ما

يزيد عماءه المردي عماء  
وكما يصف هذه البصيرة بعين العقل  
التي أنعم عليه بها عوضاً عن العينين  
المحسوستين، فهذه إن كانت قادرة  
على إدراك المحسوسات، فالأولى  
تكشف المستور الذي لا تستطيع  
العين المجردة إدراكه، فيقول:

بعين حجاك فهي عين  
إذا انفتحت تكشف ما يريب  
فإن تنظر بها يظهر جلياً  
لك المأمول منه والرهيب؛

ويقول في معرض قصيدة أرسلها  
لعيسى القطامي سنة ١٩٢٣:

سيجزيك أرباب العقول إذا رنوا  
إليه بشكر لا يبيد جزيل  
هذا الشعور بالرضا الذي تم  
رصده في بعض قصائد الشاعر  
الشبيب يؤكد الشاعر نفسه في  
إحدى قصائده؛ إذا يساوى نفسه  
بالمبصرين، حتى أنك تخال ناظم  
القصيدة مبصراً، فيقول في مطلع

- ٢ - ديوان صقر الشبيب، الصفحة ١٥٥.
- ٣ - ديوان صقر الشبيب، الصفحة ١٠٧.
- ٤ - ديوان صقر الشبيب، الصفحة ١٣٩.
- ٥ - ديوان صقر الشبيب، الصفحة ٦٨٦.
- ٦ - ديوان صقر الشبيب، الصفحة ٦٩٦.
- ٧ - ديوان صقر الشبيب، الصفحة ٧٢.



حول التراكيب الإبداعية والصور البصرية، من ثم التطرق إلى أبرز ما ميز شعر الشبيب من خصائص فنية تعتبر انعكاساً لحالته كشاعر مكفوف، والدلائل المعجمية التي تعكسها التراكيب للوقوف على الحالة النفسية للشاعر. ويمكن دراسة هذه الدلالة بدءاً بعنصرين؛ العنصر الأول: الطبيعة النفسية، والعنصر الثاني المرجعية الثقافية، وكلاهما يستند إلى الصور الفنية التي يستطيع الشاعر تصويرها من غير أن يدركها بعينه المجردة المحسوسة.

• الطبيعة النفسية: التي تتمثل في توليد الصور البصرية الذهنية وتكونها، سواء كانت مرتبطة بحالة العمى ذاتها، في تصوير الظلام أو الضوء، فمجرد تصوير الشاعر للظلام والنور في شعره، لدلالة واضحة على أن الشاعر اعتمد على بصيرته في تكوين الصورة البصرية، حيث إنه لم يدرك النور أثناء نظمه لقصائده، إلا أنه يجده ضرورة مقابلة لحالة الظلام التي يعيشها، فيقول:

فما بالنا يا قوم والنور بيننا  
نخوض ظلاماً والأذى متراكم  
أغمّ علينا أم بصائرنا غدت  
أم العقل منا أذهبتَه المآثم ١١

ببصيرته وإعلائه من شأن ذوي العقول، إلا أن تأثره النفسي لفقد بصره بدا واضحاً في أكثر من موضع في قصائده، فيقول:

يا ليتني أسطيع وصف مظاهر  
صرف البعاد بهنّ أمس رمانى ٨  
كما يصور الشاعر الشبيب حجم معاناته نتيجة فقدان بصره، في تصوير فني درامي يصور من خلاله حكايته مع الجدران في الأزقة، فيقول:

ولو أنني أسطيع وحدي ازدياره  
لكنت إليه الدهر متصل السير  
ولكنني ما سرت وحدي مرة  
فعدت ولم تجرح جبيني يد الجدر  
كأن لجدران الكويت جميعها  
علي تراث غير منسية الذكر ٩  
ويقول نادياً تعسف الدهر عليه  
وعرك الأيام له، مبرزاً من خلال قصائده سبب الشكوى التي ينعت بها، فيقول:

جهدتني صروف دهري حتى  
غير شكوى صروفه لا أجيد ١٠  
ويمكن القول إن الأساس الذي يمكن أن نعتمد عليه في دراستنا للكشف عن الرؤيا بالبصيرة في قصائد الشاعر صقر الشبيب يتمحور

٨ - ديوان صقر الشبيب، الصفحة ٥٧٧.

٩ - ديوان صقر الشبيب، الصفحة ٥٥.

١٠ - ديوان صقر الشبيب، الصفحة ٥٧.

١١ - ديوان صقر الشبيب، الصفحة ٦٩٧، ٦٩٨.

والضياء، في دلالة على ضرورة هذه الثنائية التي ترسم في مخيلة الشاعر، ولعلها تعبير عن حاجة الظلام في مخيلة الشاعر إلى النور، فيقول:

استضيئي بهما يا أنفسا  
تهن في ظلماء ظلم الأجنبي  
وظلام الظلم منجابهما

أرسلاه من سنا ملتهب<sup>١٤</sup>  
حيث يرى الشاعر أن هذا الظلام المخيم بحاجة إلى النور لينجلي، فيقول:

متى يضيء صباح الوصل منك فتى  
في ليل حزن من الأيعاد معتكر<sup>١٥</sup>  
وعلى الرغم من الهوة المعرفية بين الكفيف وعالم النور الحسي؛ إلا أنه قادر على تصوير هذا النور والتشبيه به، ومن الملاحظ أثناء استقراء قصائد الشاعر صقر الشبيب استحضاره للشمس ونورها ووصف ضيائها، وكأنه يرى ضياء هذه الشمس، فقد اعتمد في تصويره لضوء الشمس على مرجعيته الثقافية من جهة، وعلى توصيف غيره لهذا الضياء من جهة أخرى، حيث تعتبر هذه من البديهيات، إلا أنها على بديهيته وطبيعته التي تعتبر من الفطرة، تعتبر شيئاً نادراً من شاعر كفيف البصر كصقر

كما يقول في قصيدة أخرى متناولاً الظلام والنور في ثنائية تتدرج تحت الثنائية الأم في الوجود الحياة والموت، ولعله لا يرى نفسه إلا في ليل حالك قد طال مكوثه، فكان الظلام تعبيراً منه عن أغلب الحالات السلبية التي يريد وصفها في مجتمعه، لأن الظلام برأيه كفيف، والنهار مبصر، ومن ذلك يقول الشاعر:

وقد راعها ما بي من الهم فانتنت  
إلى تجر الذليل والليل مظلم<sup>١٢</sup>  
وكان الليل قد خيم عليه من غير أن تبدو شمس تبدد هذا الظلام، وتزيل الغشاوة عن نظره، فيقول:

وإن طال في ليل الجهالة معشر  
فأيقظهم منها قديماً سوى الشجب<sup>١٣</sup>  
ولعل الشاعر الشبيب لم يخرج عن السياق العام في الخصائص الفنية لشعراء الرؤيا بالبصيرة، بإزاء نمط تصويري واحد مشترك بينهم، ومركب هذا النمط يشخص الظلام بالعمى، كما يقول بشار بن برد:

غطاء بغيضاً ينشق فيبزع الضوء  
ويمكن الإبصار

هذا الظلام الذي يشبهه الشاعر تارة بالجهل وتارة أخرى بالعجز البصري، يصوره الشبيب بصورة أوضح حينما يشبه الظلم به، غير متناس أن يقرن الظلام بالنور

١٢ - ديوان صقر الشبيب، الصفحة ٦٩٦.

١٣ - ديوان صقر الشبيب، الصفحة ١١٣.

١٤ - ديوان صقر الشبيب، الصفحة ١٦٨.

١٥ - ديوان صقر الشبيب، الصفحة ٦٧٩.

لكن الذي حقق لهذه الصورة ذلك هو هذا البناء المنبعث من نفس الشاعر، ومن أدق إحساسه بمعاناته، هذه الملامح الرمزية التي تكشف وجودها في أنماط أخرى، منها النمطان السابقان: نمط الظلام العمى، ونمط الشمس الحيرى الأعمى. فلم يكن هذا محض نمط فني، بل إنه يطفو فيه إلى ذلك عامل نفسي متصل بمعاناة الشاعر، فإن اقتران الظلام بالموت، أو بحياة أشبه بالموت، حري بالإشارة إلى تساوق الصور في هذه الأنماط على اختلافها، أي أنها تأتي في سياق قصيدة واحدة في كثير من الأحيان، مما يعني أنها تمثل تياراً نفسياً واحداً لدى الشاعر، مما يدل على اتحادها في كنه مصدرها، وإن تفرقت انتماءاتها التركيبية، فقد تختلف في التركيب، لكنها تجتمع في العنصر والخيوط الذي يربطها، التي هي ثنائية الظلام والنور التي تنتهي عند ثنائية الموت والحياة، فنراه يقول في إحدى قصائده أيضاً:

فتى كفه بحر يمد رغائباً  
فيا ليت ذاك البحر ما كان يجزر  
فتى كان للعافين في ليل عسرهم

الشبيب، إلا أن الشاعر الشبيب يرى أن هكذا تصوير للشمس يعتبر تصويراً بديهيًا لا معاناة فيه فيقول:

وصفحة الشمس تغني كل ذي نظر  
عن وصفها بلسان القائل الذرب<sup>١٦</sup>  
وتارة أخرى نراه يقول في توصيفه للشمس مستنداً إلى بصيرته لا إلى بصره:

تصبو إليك النفس فيك خلائق  
لم تنج حتى العمى من إصبائها  
فالشمس تسبح في السماء مضيئة  
رأد الضحى بالتم من أضوائها<sup>١٧</sup>  
ثم في قصيدة أخرى من خلال ثنائية إبداعية تجلت في الماء والنار، التي تتدرج تحت الثنائية الأم في الحياة؛ الحياة والموت، فيقول:

وكيف يزيد شمس الظهر مثلي  
ضياء أو يزيد البحر ماء<sup>١٨</sup>  
وتارة أخرى يستند إلى الحواس التي يتمتع بها، كالشعور بحرارة الشمس التي تطاله إذما تعرض لها، مستنداً في وصفه إلى ما يشعر به لا إلى ما يتخيل رؤيته، فيقول في تصوير فني إبداعي:

وإذا شمس الضحى أذكت لظاها  
وصار لعابها فوق يذوب<sup>١٩</sup>

- 
- ١٦ - ديوان صقر الشبيب، الصفحة ١٦٥.  
١٧ - ديوان صقر الشبيب، الصفحة ٩٦.  
١٨ - ديوان صقر الشبيب، الصفحة ١٠٦.  
١٩ - ديوان صقر الشبيب، الصفحة ١٢٧.



على معرفته وعلومه وقراءته في  
هذا التصوير، فقرأه يقول:

فأشرق في أفق التقدم بدرهم  
منيراً ولما لم نسر سيرهم غرب ٢٢  
ويقول في قصيدة أخرى:

فكلا الحرين بدر طالع

في بني الضاد لكشف الغيب ٢٣  
وبهذا نلاحظ سعي الشاعر الحثيث  
في استخدام بصيرته لمجارية  
المبصرين، غير خاف على المتلقي  
تقاطر الشاعر على استخدام  
مفردات الظلام والنور على تصوير  
العمى، وبهذا يكون قد اتضح  
الباعث النفسي الذي استخدمه  
الشاعر في تصويره للمدركات من  
حواله.

\*\*\*

المرجعية الثقافية: والتي تتمثل  
في استغلال المعلومات الأولية عن  
حقائق الأشياء أو نصوص الآخرين،  
ولاسيما في الصور البلاغية، يعمل  
فيها الشاعر ذكاءه؛ لتوليد صور  
متعددة عن طريق إعادة التركيب،  
ولعل أفضل تمثيل على ذلك من  
خلال عنصر اللون؛ حيث إن  
الشاعر الشبيب يستعمل اللون  
وكأنه على علم ومعرفة به، وكأن  
الشاعر خلال وصفه ينظر بعينه  
ويرى ويصور، فقرأه يشير إلى هذا

إذا ما دجا بدر يضيء ويسفر  
فيا ليت ذاك البدر لم تنش دونه  
سحاب موت بالمصائب تقطر ٢٠  
إن تكرار الصورة على هذا النحو  
لا يتفق إتيانه تماماً وليد الصدفة،  
أو التقليد المجرد، بل هو قبل هذا  
معنى يلح على ذهن الشاعر، وهو  
فيه لا يكتفي بالتعبير عن الحيرة  
والقلق اللذين يستبدان بحياته،  
بل يشير أحياناً كذلك إلى ذاته  
بالكوكب الوضاء الذي ما كان  
له أن يحار، سواء أكان شمساً أم  
نجماً أم جمع كواكب، وما كان لهذه  
الصور ومثيلاتها أن تنبئ عن هذه  
الرموز لولا أنها كونت نمطاً يحتفي  
به الشاعر، إضافة إلى تضافره  
مع أنماط أخرى تسلك الوجهة  
نفسها.

وطببي كاد أن ينقلباً

يائساً مني عسى أن تقرناً

قبلما كوكب محياي يغيب ٢١

كما أن الشاعر الشبيب يصف  
غيره بالكوكب للإشارة إلى مدى  
علو مرتبته، ومحاولاً إبراز مكانته  
والوصول في محه إلى أعلى  
المراتب، فعلى الرغم من أن الشاعر  
الشبيب غير مدرك لجمال الكوكب  
أو مدى بعده أو قربه، إلا أنه اتكأ

٢٠ - ديوان صقر الشبيب، الصفحة ٦٦٨.

٢١ - ديوان صقر الشبيب، الصفحة ٧٠٣.

٢٢ - ديوان صقر الشبيب، الصفحة ١١٥.

٢٣ - ديوان صقر الشبيب، الصفحة ١٦٨.



اللون إشارة، في وصف بريقه من غير أن يسميه، فيقول:

فما كل ما راق العيون بريقه

وأعجبها منه ملاحظته ذهب<sup>٢٤</sup>

حيث إن البريق لا يرى إلا بالعين المجردة، ولا يمكن إحساسه أو لمسَه بباقي الحواس، فإشارة الشاعر إلى هذا البريق تعود إلى المرجعية التي اختزنت عنده، إذ إنه حين نظمَه للبيت لم يكن يستطيع إدراك هذا البريق، لكنه استعان ببصيرته لتصويره في قالب فني إبداعي. كما أنه استعان بالضوء المنبعث عن اللون الأبيض في بعض أبياته الشعرية إلا أنه صرح باللون الأبيض حقيقة هذه المرة فقال:

ولكن أياديك اللواتي بياضها

يضيء لعيني مبغض وخلي<sup>٢٥</sup>

بالإضافة إلى أنه شبه اليد بالأبيض الباعث للنور أيا كان هذا الشيء، فقد أتى باللون الذي لا يدرك للكيف، إذ إنه من خواص الأشياء المبصرة. وتتعالى وتيرة التوصيف والتصوير الخلاق لدى الشاعر الشبيب من خلال تشبيهه الدمع بالدم، إلا أنه استغنى عن مفردة الدم واكتفى بلونها الأحمر، والإبداع الذي تناوله يتجلى في أنه لم يشر إلى الدم إلا رمزا، فقال:

وقل لذاك الشهم دمعي أذيله

ولو أنه مثل اليواقيت أحمر<sup>٢٦</sup>

صورة شعرية قلما يستطيع المبصرون الإتيان بها، تجاوز فيها الحقيقة عابرا إلى الخيال والمجاز في أقصى حدوده، إذ إنه أتى بوصف الحجر الكريم الياقوت الأحمر للإشارة إلى لون هذا الدمع المنسكب من عينيه.

كما أننا نجد باعثاً آخر في شعر الشبيب يعتبر السبيل لتفسير إمكانية الشاعر في تصوير المحسوسات التي من حوله من غير أن يراها، فتصويره للكائنات الحية، أو الجمادات، أو السحاب والماء والنبات، يعود إلى الغريزة في معرفة مركبات التصوير الفطري، فعلى الرغم من أن الشاعر صقر الشبيب كان مكفوف البصر إلا أنه استطاع أن يصور الأشياء من حوله كما لو أنه يراها كالمبصرين، ومن ذلك:

- توصيفه حُسن المرأة وجمالها

حيث يصف الشاعر المرأة ويتغزل بجمالها الذي لم يره، وكأنها تقف أمامه، وهو ينظر إليها بطرفه الحائر في حسنها، فيقول:

فتاة يحار الطرف عند جمالها

فلا ينثنى عنها ولا يتقدم<sup>٢٧</sup>

٢٤ - ديوان صقر الشبيب، الصفحة ١١٣.

٢٥ - ديوان صقر الشبيب، الصفحة ٦٨٧.

٢٦ - ديوان صقر الشبيب، الصفحة ٦٦٧.

٢٧ - ديوان صقر الشبيب، الصفحة ٦٩٦.

ويعود صقر الشبيب ليؤكد على هذا الباعث الغريزي في التوصيف والتصوير، حيث يخيل للمتلقى أن قائل هذا البيت مبصر ومشاهد لهذا الحسن، ومدرك للخمار الذي تتستر به النساء لتخفي مفاتن وجهها، فيقول:

**مالي أبث مزاياه وليس على**

**وجوهها الفاتنات الحسن من حجب<sup>٢٨</sup>**

كما لم يكتف الشاعر بالتوصيف المباشر للمرأة وحسنها، إلا أنه جعلها مقياساً للجمال فشبه بها، فيقول في معرض قصيدة في مدح اللغة العربية الفصحى:

**لا حسن إلا حسن وجهك جامع**

**ما بين قلبي الدهر والهيمن<sup>٢٩</sup>**  
ولعل هذه اللفتة من الشاعر الشبيب تؤكد على مدى الوعي الذي تفرّد به لينافس في ذاك الشعراء المبصرين، مستندا في ذلك على الصفات التي تغنى بها الشعراء في جمال المرأة وحسنها، وإن كان الشاعر الكفيف لا يستطيع أن يدرك مكانم هذا الجمال وأماكنه إلا خيالاً، إلا أنه استطاع وصفه بطريقة فنية خلّاقة.

- وصف الجماد، في وصف ديوان الحاج شملان بن علي

حيث إن الشاعر الشبيب يصف مجلس صديقه الحاج شملان بن علي، معتمداً في ذلك على التقليد الثابت لصناعة القهوة في الدواوين العربية، فهو إن لم يكن رأى هذه الدلال وهي متحملة حول موقد النار، إلا أنه يقدر أنها على هذه الهيئة في الحقيقة، فاستعان ببصيرته لتصويرها فجاء تصويره كأحسن من الواقع فقال:

**وحول النار قد صفت دلال**

**بهن لشاربيها خير قهوة**

**وهل كالنار في المشتى اذا ما**

**بها صفت دلال البن شهوة<sup>٣٠</sup>**

- الاستعانة بالموروث المعرفي

حيث إن الشاعر قد اطلع على الكتب ودرس في الكتاب، فقد كوّن ثقافة خاصة به في هذا الشأن، حيث شبه الأشجار والزهر يعلوها بالكتب وما تحويه من فوائد، فقال:

**وأشجارها كتب تفوح فوائد**

**وتبصر فيها ناضر الزهرات<sup>٣١</sup>**

كما أن الشاعر الشبيب - وإن لم يكن يرى الأشياء حقيقة، إلا أن موروثه المعرفي يخوله لأن يصف هذه الأشياء أو أن يشبه بها، معتمداً على عين عقله وبصيرته، ومن ذلك قوله:

٢٨ - ديوان صقر الشبيب، الصفحة ١٦٤.

٢٩ - ديوان صقر الشبيب، الصفحة ٥٧٠.

٣٠ - ديوان صقر الشبيب، الصفحة ٧٠١.

٣١ - ديوان صقر الشبيب، الصفحة ٦٥٩.

وما طيران النمل إلا علامة

على أنه منه دنا قاسم الصلب ٣٢

تشبيهه المحسوس بالمحسوس

يصور الشاعر جمال الحب وبريقه  
الذي يضاهي به الدر واللؤلؤ،  
فيقول:

حب بدر البحر يزري

ولكن تحته سم الحباب ٣٣

كما أن الصورة الحسية قد سيطرت  
في تشكيلاتها البلاغية على ذهن  
الشاعر، فهو وإن لم يكن مشاهدا  
لما يدور حوله، إلا أنه يجيد الوصف  
والتصوير، فيقول:

تطائر عنه في النزال عداقه

تطائر ريش في زعازعه النكب ٣٤

وتجلى هذا بشكل خاص عندما  
قابل الشاعر صورة بصورة معتمدا  
على التشبيه التمثيلي، فجاء هذا  
البيت محاكيا لفنية الشاعر بشار  
بن برد في قوله:

كأن مثار النقع فوق رؤوسهم

وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه

ويعتمد الشاعر الشبيب في تصويره  
على واقعه تارة أخرى في استنباط  
صوره الفنية، فأورد السفينة - التي  
كانت وقتها أبرز سبل الرزق عند  
الكويتيين، ولعل الحديث عنها كثير

في المجالس - وصورها واعتمد  
عليها في تصويره لواقعه وتوصيف  
حالته النفسية فيقول:

فكأننا سفن لنا من حالنا

موج مضت بسكونه نكباء ٣٥

تشبيهه غير المحسوس بالمحسوس

من خلال تصوير الأمور المعنوية  
تصويراً بصرياً. وبما أن الشاعر  
الشبيب كفيف البصر، إلا أنه يستطيع  
أن يميز بحاسة اللمس المادة الصلبة  
من اللينة، كالرخام مثلاً، إلا أنه شبه  
الطقس بالكائن الحي الذي يحوي  
قلبا نابضا في صدره، ومن ثم تشبيه  
هذا القلب بحجر الرخام، كناية عن  
صلابته وقسوته وعدم رأفته بالبشر  
في برده القارس، فقال:

فلو أضحي بصدر الطقس قلب

ولو حاكت صلابته الرخاما

لأوجدت الشكاة به انعطافا

على من عنه لم يجد انهزاما ٣٦

ومن ذلك تشبيه الشاعر للقول  
الجميل بالدر والجواهر، على أن  
الشاعر لم ير الدر حال وصفه، كما  
أنه لم ير القول بل سمعه، فاتكأ  
على العقل والمرجعية في صناعة  
صورته الفنية، فقال:

تعنى لا شراء الدر منا

وفي فمه لجوهرنا نظير

٣٢ - ديوان صقر الشبيب، الصفحة ١٥٥.

٣٣ - ديوان صقر الشبيب، الصفحة ١٧٧.

٣٤ - ديوان صقر الشبيب، الصفحة ١٤٨.

٣٥ - ديوان صقر الشبيب، الصفحة ٧٩.

٣٦ - ديوان صقر الشبيب، الصفحة ٦٩٩.



أما يكفيه أن الدر قول

تفوه به فتلقطه الحضور ٣٧

كتشبيه الشاعر لتعاقب الدهر  
بالسفينة التي تمخر في عرض  
البحر، حيث هي لا بد تصل شاطئها،  
فيقول:

فليست ليالي الدهر إلا سفائنا

بهن إلى دار الإقامة نعبرا ٣٨

ومن الملاحظ أن الشاعر قد  
استعان بلفظ الليل للكناية عن  
الدهر، مستغنياً عن لفظ النهار،  
ومن المتعارف عليه أن الدهر ما هو  
إلا تعاقب ليل ونهار، لكن هذا الليل  
الذي يخيم على الشاعر الكفيف  
ألجأه إلى هذه الصورة النمطية في  
إشارة غير مباشرة منه إلى مدى  
المعاناة التي يرنح فيها الشاعر من  
الظلام الذي لا يأبى رحيلاً عن  
مقلتيه.

تشبيهه غير المحسوس بغير المحسوس

هذا المجاز الذي يأتي الشاعر  
به من أفق الخيال والرمز، يعتبر  
ملازماً للواقع الذي يعيشه الشاعر،  
فكلاهما غير محسوسين لديه، لا  
الأحزان محسوسة ولا مرئية، لا  
عنده ولا عند الشعراء المبصرين،  
ولا النجوم والكواكب ملموسة أو  
محسوسة أو مرئية عنده، فقال في  
تصوير فني إبداعي:

أقاسي من الأحزان ما لو أقله

يمس نجوم الأفق ما لاح كوكب ٣٩

ولعل جمالية هذه الصور التي  
تفرد بها الشاعر صقر الشبيب من  
حيث تشبيه ما هو غير مرئي بشي  
غير مرئي، كتعاطيه مع مفهومي  
الإدناء والإقصاء، إلا أن الشاعر  
استعان بالمحسوس كي يسبغ على  
هذه المفردات صفة الوجود المادي،  
فأكسب الإدناء صفة المطر والماء،  
وأكسب الإقصاء صفة النار، فقال:

فما سوى ممطر الإدناء يطفئ ما

أذكته فيه يد الإقصاء من سعة ٤٠

ومن ثم يعمل الشاعر مخيلته من  
جديد ليأتي لنا بصورة غير بصرية،  
لكنه يجسدها بطريقة إبداعية  
واعية، وكأنه يضعها أمامنا مؤكداً  
على كثافة المعنى الذي يختزن في  
مخيلته، ومدى اتكائه على هذا  
الخيال في شعره، فيقول:

فبين ضلوعي من نواك جهنم

وذكرك يذكىها دواما ويشعل

فما منبت الروض الأنيق من الربا

عليه أتى مزن يسح ويهطل

فأصبح فيه النبت يثني بالسن

تصاغ من الزهر البهي وتعمل ٤١

تصوير الموضوعات المتصفة بالكلية  
والعموم والإطلاق:

٣٧ - ديوان صقر الشبيب، الصفحة ٦٧٣.

٣٨ - ديوان صقر الشبيب، الصفحة ٦٦٧.

٣٩ - ديوان صقر الشبيب، الصفحة ٦٥٤.

٤٠ - ديوان صقر الشبيب، الصفحة ٦٧٩.

٤١ - ديوان صقر الشبيب، الصفحة ٦٨٩.



أو باللمس عند الكفيف كالشاعر) بارتفاع الشهب وعلوها؛ الذي هو غير محسوس بالنسبة للشاعر الكفيف صقر الشبيب.

ومن هذا البحث القصير نستطيع أن نحدد أبرز البواعث التي ساهمت في ارتقاء الشاعر ببصيرته الشعرية، فكانت على الشكل التالي:

- استغلال مادة الصورة.  
- الخيال الحركي وتصويره بشكل فني.

- التداخل الثقافي والمعرفي، وأثره في تشكيل الصورة البصرية.

- معاناة الشاعر الوجودية وطباعه النفسية الخاصة، التي تعتبر من أبرز مولدات التصوير الفني لدى الشعراء.

#### المصادر والمراجع:

- ديوان صقر الشبيب، مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، ٢٠٠٨.

- معجم البابطين لشعراء العربية في القرنين التاسع عشر والعشرين، مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، ٢٠٠٨.

لتصوير البحر والبيداء والليل مثلاً، مقابل الجزئي والخاص والمقيد، لتصوير منظر طبيعي محدد، أو نبات أو آنية، ومن ذلك قوله:

متى علي غمام الوصل هامية

فإن قلبي إليها جد مفتقر<sup>٤٢</sup>

وكذلك يأتي الشاعر بشيء من الموضوعات الكلية والعمومية المرتبطة بالواقع، كأنخيل مثلاً، فيقول:

والفرع كالأصل في طيب الثمار أما

يأتي الفسيل كمثّل النخل بالربط<sup>٤٣</sup>

- تشبيهه غير المحسوس بالمحسوس:

أو ما يمكن تسميته بتخييل الواقع؛ الذي هو أوسع مخارج الأعمى إلى التصوير البصري، على حين تمثل محاكاة الواقع مخرجاً ضيقاً إلى التصوير، جانحاً إلى الأنماط الرمزية التي وجد الشبيب في رمزياتها متنفساً للتعبير، فيقول:

فلا طفل إلا وهو في عين أمه

يفوق جمالاً دائر الشهب والقطبا<sup>٤٤</sup>؛

حيث شبه الشاعر الطفل؛ الذي هو شيء محسوس (سواء كان هذا الحس مرئياً عن البصر،

٤٢ - ديوان صقر الشبيب، الصفحة ٦٧٩.

٤٣ - ديوان صقر الشبيب، الصفحة ١٦١.

٤٤ - ديوان صقر الشبيب، الصفحة ١٩٧.

# دراسات

## النقد الأدبي النسائي في الغرب التأسيس والانطلاقة

بقلم: محمد الكرافس\*

مدخل :

يطرح موضوع الكتابة بلغة الأنثى تساؤلات مربكة أحيانا لدى مجموعة من النقاد الذين لا يؤمن بعضهم بمصطلح الكتابة النسائية في مجالي الإبداع و النقد، مثلما أن آخرين يعتبرون الكتابة عامة - فكرا و إبداعا و نقدا- لا تحتل هذه التقسيمات البسيطة حسب الجنس Gender ، حيث يجب تذوق الأدب بما هو خطاب إنساني، بعيدا عن 'جنس' الذات التي أنتجته و هذا ما ينتصر له عدة نقاد بنيويين و اتجاهات المناهج 'النسائية' عموما. إنهم بهذا التوجه يتعاملون مع ما يقوله النص و ليس مع 'الناص' في حد ذاته. غير أن ما نسعى إلى تناوله هنا يروم بالدرجة الأولى مقارنة الشرارات الجنينية التي أسهمت في ظهور النقد الأدبي بامضاء المرأة في الغرب خلال المرحلة ما بعد الكولونيالية، لا سيما أن عدة تفاعلات أفضت بالنقد الأدبي خلال النصف الثاني من القرن العشرين إلى تلمس إطاره الأكاديمي 'المأسس' Institutionalized بالدرجة الأولى عبر بلورة قاعدة 'مقارباتية' ذات توجهات كبرى تنظر إلى إبداع المرأة برؤية متجددة.

وقد انعكس هذا الأمر أساسا في مجالات النشر و التلقي و كل ما له علاقة بالأسئلة الجديدة التي بدأت تطرحها الأنثى، ليتجدد الخطاب الأدبي و يخلق لدى القارئ وعيا جديدا. لذلك ستكون مهمتنا الأساس في هذه الورقة البسيطة العودة إلى الخيوط الهلامية الأولى التي تغذت منها الكتابة النقدية بقلم المرأة التي أسالت الكثير من المداد في الغرب، مثلما أن العدوى انتقلت إلى الرقعة العربية لاحقا بحكم المثاقفة و التلاقح الثقافي و الترجمة. و سنقتصر هنا على النقد الأدبي 'النسائي' و محاولة تقديم

\* كاتب وباحث من المغرب

كي تقتحم عوالم كانت إلى عهد قريب محتكرة من طرف الرجل، و لكن هذا واقع لا ينبغي التهرب منه فعلا. لقد سعت المرأة ناقدة و كاتبة منذ ظهور بوادر موجة الأدب ما بعد الكولونيالي إلى إسماع صوتها بخلطة متجددة و مغايرة للصورة المشوهة و المرأة المشروخة التي يحاول الرجل أن يعكس عبرها صورتها.

لقد حاولت أيضا فيكس كاتبة و ناقدة إعادة تشكيل صورة جديدة للغة الإبداعية التي أنتجتها المرأة سابقا، كما أنها رسمت من خلال مقارباتها خارطة طريق جديدة للكتابة بوعي مختلف و بإحداثيات مغايرة. و لتحقيق ذلك المبتغى قدمت الباحثة مجموعة من التصورات التي تنتقد الكتابة من منطلق 'باطيريركي' قبلي/مسبق لدى الرجل، وهو ما لمسته مثلاً في كتابات هنري ميلر و نورمان ميلر و جان جينيت و توماس هاردي و غيرهم، حيث قدمت الكاتبة أيضا فيكس نقداً لاذعاً لكتاباتهم و اعتبرتها لا تخلو من النفس الإيديولوجي الباطيريركي المهيمن. بل الأدهى من ذلك أن الكاتبة المذكورة قبل قليل انتقدت حتى الكتابة النسائية ممثلة في نموذج فيرجينيا وولف Virginia Wolf التي اعتبرت أن بعض كتاباتها لم تكن موفقة في تشخيص الوضعية الحقيقية للمرأة و خدمت بالتالي التصور الأيديولوجي الذكوري، و لم تسمع (بكسر ما قبل آخره) صوتها

رؤية استقرائية في إطار سانكروني لهذا النوع من الكتابة الذي ارتبط بالمجتمعات الصناعية الغربية، و ما خلفته التغيرات الكبيرة التي عرفها إيقاع الحياة اليومية للمرأة بما هي عنصر مهم في تشكيل الأسرة و بما هي ذات واعية تمارس طقوس 'ثقافية' بمفهوم شتراوس تتجسد في الفن و صحبة القلم و الكتابة بوجه عام.

#### ١) - الأبعاد السياسية والطقوس الأولى للنقد بلغة الأنثى

تتعلق التجربة النقدية لدى المرأة في الغرب من تحطيم الجسور العالية التي شكلها الرجل عبر سلطة الأيديولوجيا و 'الوصاية المعرفية الزائفة' التي سيج بها مملكته منطلقاً من الموروث 'الباطيريركي' الكبير الذي اقتاتت منه المخيلة الذكورية، سواء في إبداعها أو في كتابتها النقدية التي اعتبرتها غير آئمة في علاقتها بالنص الأنثوي. كل هذه العوامل دفعت تيار السبعينات إلى إعادة النظر في حضور اللغة ذاتها بما هي وسيلة للتعبير كما نلمسها في كتابات الناقدة الفذة أيضا فيكس Eva Figes التي هاجمت غير ما مرة المقاربات الباطيريركية المهيمنة و احتقار المرأة و اعتبارها ذاتاً منتجة لنص من درجة أقل. قد يفاجأ المرء حين يقرأ ذلك على اعتبار أن الثقافة الغربية بالمستوى الحقوقي الذي وصلت إليه و بتكافؤ الفرص الكبير الذي فتح المجال أمام المرأة



بوعبي احتجاجي، و إنما قامت بمجازاة التيار المهيمن بدل مجابته ومحاولة التصدي له.

إن عودتنا هنا تروم النبش في البنى الأركيولوجية المعرفية الهامة التي ساهمت طوال خمسة عقود في تشكيل ميكانيزمات تيار 'النقد الأدبي النسائي' على المستوى الغربي، وذلك لأن هذا التيار إن صح التعبير قد بدأ في التشكل والظهور حسب الناقدة الأمريكية هيلين كار Helen Carr خلال أواخر الستينيات وبداية السبعينيات من القرن العشرين. وهذه المرحلة هي الفترة التي عرفت نشر مجموعة من الأعمال النقدية بأقلام نسائية من قبيل كايت ميليت و جورمين كرير و إيفا فيكس و أخريات، حيث نبهن إلى الصوت النسائي لأول مرة في مجال النقد ولذلك تعتبر كتابتهن ذات طابع تأسيسية في مجال الكتابة النقدية وذلك رغم هجومهن على المؤسسات الأكاديمية الأدبية ١ في عديد الجامعات الأمريكية و الأوروبية آنذاك. فقد قدمت هؤلاء الباحثات مجموعة من الدراسات التي تعيد الاعتبار للكاتبات الكلاسيكيات و تنفض الغبار عنهن بإحياء أعمالهن من جديد و إعادة اكتشاف الأبعاد الجمالية في إبداعهن بعدة نقدية 'حدثية' متجددة و مواكبة للإيقاع العام الذي تسير به وتيرة النقد الأدبي عامة.

لقد آمنت بعض الناقديات منذ مطلع السبعينيات بخصوصية

النص الذي تنتجه المرأة الكاتبة/ المبدعة بوعي مختلف و بلغة موسومة بالاحتجاج و الرفض للسلطة الذكورية التي مورست عليها منذ القدم، منذ الحضارات البابلية و الإغريقية/ الهيلينية التي اعتبرت المرأة مجرد جسد يحمل في طياته شهوة جنسية و ينتج من وراء الإشباع الغريزي الأطفال، و هي صورة تتواتر ثقافيا و حضاريا لتزداد رسوخا مع الزمن حيث تظل الحضارة المعاصرة لنجد المرأة في الفن الحديث و في الدعاية و في النحت و السينما و كأنها جسد فحسب» ٢. هذه الكليشيات الموروثة- بتعبير القلم النقدي النسائي- ضمن التصور الثقافي و الرأسمال الرمزي للذاكرة الجمعية الغربية جعلت الكاتبة تسعى للخروج من بوتقة الهيمنة الذكورية لتحديث لنفسها مرجعية و خلفية فكرية تستند عليها في مسألة النقد، حتى لا يبقى بذلك الرجل الناقد يمارس على المرأة المبدعة سطوته المعرفية. فمن بؤرة إثبات الذات خرج النقد الأدبي المكتوب بلغة الأنثى لينظر للكتابة الأنثوية ذاتها بعيدا عن أي انزلاق 'هرمينوطيقي' يمارس وصاية معينة على الكتابة الإبداعية لدى المرأة، و يعطيها بالتالي أبعادا غير حاضرة ضمن إحداثيات التأويل المنطلقة أحيانا من معطيات و ترسبات إيديولوجية مسبقة لا تنظر إلى النص بقدر ما تنظر إلى جنس منتج النص.

قد يبدو صحيحا أن الصوت الواحد



فالمعنى واضح في التجربة السبعينية لكل من فيكس و جورمين كيرير و ميلتزنت خلال الهجوم على فكر 'الذكر' المهيمن و نقد تفكيره و دعوته إلى إعادة برمجة 'جينات' فلسفته لتلائم منطق القرن العشرين آنذاك، بحيث تتطهر المقاربات الغربية من المعدات الأيديولوجية السابقة التي كانت تشغل بها بخصوص مقارنة نصوص المرأة و عدم إنصافها، أو أحيانا من خلال اعتباره إبداعا ذي نبرة خاصة. و قد ابتدأت الكتابة النقدية التي أنتجتها المرأة في الغرب بتكتيك مهاجمة النقد الذكوري و اعتباره نقدا لا يخلو من الأدلجة و التوجيه الفكري المفرض الذي يخدم أجندة استمرار التفوق الرمزي للرجل مبدعا و ناقدا، حيث أن النقد في هذه الحالة يخل بدوره الحقيقي الكامن في استبطاق النص بعيدا عن أية حمولة أيديولوجية خارجية قد تشوش على عملية التأويل و استكناه الدلالة.

فالحركة النقدية النسائية لم ترم سوى مساءلة النقد نفسه بما هو عملية تحليل محايدة تخدم عملية التأويل و لا تخدم أغراضا أخرى وراء المقاربة. لا يجب على النقد بهذا المنطق أن ينظر إلى جنس كاتب النص و لكن إلى النص ذاته كبنية و ككل غير قابل للتجزئ في إطار المقاربات النصانية التي انطلقت بدورها مع المناهج النقدية البنوية و السيميائية و التفكيكية و التي تشير في أرضيتها النظرية

لا يمكن له إلا أن يكون صدى لنفس في واد سحيق لا تسمع فيه إلا آهات الرجل منذ الأزل، إلا أن الأمر يتطلب شجاعة حقيقية تشابه الشجاعة التي قادتها مجموعة من الأقليات عبر التاريخ بداية بنضال الزنوج في أمريكا و وصولا إلى نضال التيب في الصين. فعلى هذا الأساس إذن أنطلق النقد الأدبي النسائي ليسمع أصواتا تأويلية جديدة تقارب النص الذي أنتجته الأنثى بوعي مختلف و يجعل من مهمته سلاحا ذا حدين:

- تقديم زاوية مغايرة للمقاربة التي تستهدف النص الإبداعي الذي تكتبه الأنثى

- انتقاد الكتابة النقدية الذكورية التي حاولت الاستفراد بالنقد و وسمه بخلفياتها الأيديولوجية .

لقد حاولت الكتابة النقدية من هذا المنطلق التخلص من أحكام القيمة التي ارتبطت بها، بحيث أحدثت شرحا عميقا ضمن التصور الأجناسي الأرسطي للأنواع الأدبية، و أنتجت بذلك تصورات تتطلق من دوافع تعتبرها هيلين كار إنتاجا مكرورا لثقافة قديمة يتكلس بها المخيال الذكوري الغربي (إلى حدود الستينات و تعرضه للنقد)، و هذا في نظر النقد النسائي هو الخطير حينما يصير الإرث الرمزي للثقافة الإنسانية رهينا ب'شخصنة' العقلية الذكورية و سلطتها الأبيسية التي لم ترد بعد التخلص من سطوتها و من ترسبات إرث الأجداد الأولين.

العدوى، لاسيما بعد تحرر معظم دول العالم التي كانت مستعمرة فيما قبل خلال الستينيات من القرن العشرين على أبعد تقدير، وهو ما أفرز تحررا نوعيا على مستوى الفكر، الذي أفضى بدوره إلى تحرر المناهج النقدية ذاتها من سطوة النقد الانطباعي والتاريخي والتأملي التي كانت سائدة خلال رده من الزمن.

غير أن هذه الخطوة لم تكتمل، وهذا التحرر بقي وفيما لبرنامج من التوصيات 'المسكوكة' الوافدة إليه من بطون الموروث الذكوري. ولذلك وجدت الحركة النسائية (كثيرا فكري و سياسيا) من داخل الأدب الفرصة مواتية للتحرر هي الأخرى من براثن سطوة الذكر و سلطته الضمنية التي مارسها على نصوص الأنثى و على إبداعها، وذلك لما قولها ما لم تقله. بل إن من الكتابات النقدية من اعتبرت الكتابة بصيغة المؤنث قاصرة و تحتاج إلى كثير من العمل لكي تصل إلى مرحلة النضج و تقايس بالتالي نظيرتها الذكورية. و هذا حكم فيه كثير من أحكام القيمة و من المغالطات التي سعت فيكس و جورمين كرير إلى دحضها بموجة الكتابات النقدية التي دشتها معا خلال بداية السبعينيات من نفس القرن .

فمن ثورة الإثنيات و تبجيل الخطاب الأدبي إلى الانسياق وراء الأدلجة بإيقاعات متسارعة فيما بينها، قدم الأدب الأمريكي الجديد في

إلى أنها مجرد عدة و نموذج 'براديفمي' يتم إخضاع النصوص لمشرحته قصد المساعدة في استكشاف الدلالة و استتطاق ما يخبئه النص في بواطنه. إذن يبدو إن بنك المعطيات الذي وفره النقد النسائي في الغرب ينطلق من هذه الفرضيات و لو أنه هو الآخر لاقى نقدا شديدا من حيث خلطه في بعض الأحيان للأوراق و إدماجه للخطاب السياسي و الحقوقي ضمن التأويل الخاص بالخطاب الأدبي الذي يبقى نصا متخيلا بشكل خاص.

(٢)- الأدب الأمريكي المعاصر و تعدد الأصوات: الإثنيات و سؤال 'الجندر':

يطرح الأدب الأمريكي و تعدد الأصوات إشكالية حقيقية منذ استقلال الولايات المتحدة الأمريكية عن بريطانيا أواخر القرن الثامن عشر، و هو ما جعل النظرية الأدبية تمتح كثيرا من مقوماتها في أمريكا من التوجهات السياسية و الاجتماعية و أحيانا الاقتصادية التي عرفها المجتمع على مر القرون القليلة التي شيدت فيها الحضارة الأمريكية المعاصرة في شكلها 'الحداثوي'. كما تتبع هذه الخاصية في تعدد إثنيات الوافدين إلى 'العالم الجديد' آنذاك و تعدد الأصوات داخله بتعدد الهويات و الأيديولوجيات. و لا عجب أن نرى الكتابة النقدية بدورها -كجزء من المعرفة الإنسانية- تتعرض لهذه

الحرركات المناهضة للاستعمار والتي سارعت إلى مهاجمة الامبريالية العسكرية و حليفاتها الفكرية الذراع الأيمن للزحف العسكري الذي عاث في الأرض فسادا و همجية باسم الحضارة الزائفة و المد التوسعي الذي شرعنه عدة مفكرين (ذكورا) و نظروا لاستمراره. و لذلك فإن عدة أصوات نسائية كجولييت ميتشيل مثلا تورطت بعمق في اليسار الجديد من خلال دعمها لهذه النضالات الوطنية المناهضة للامبريالية ، و أصبحت بذلك واعية بأن النساء قد جرين نفس المعاناة و يمكن لهن الاستفادة من حركات التحرر هذه لخدمة قضاياهن الخاصة<sup>٢</sup>. فالكاتبة البريطانية و المناضلة الاجتماعية جولييت ميتشيل تعتبر أن النساء كن على الدوام ضحايا التعسف الذكوري و لم يكن صمتهن نتيجة لضعف أو خوف، و إنما كان نتيجة تراكمات تاريخية و موروث ضخم كرس وضعاً معيناً يكون فيه الرجل طرفاً حاضراً كقاض و كمحام، و المقصود بهذا الكلام طبعاً أن السياق الذي كانت تبذل فيه المرأة لاقى تفاوتاً و تغييراً في الإقبال أو المدارس من طرف الرجل.

لذلك فتأسس حركة نقدية بقلم النساء أخرج الإبداع النسائي من قمقم الخضوع لسلطة الرجل 'النقدية' في المجال الثقافي، و بالتالي التحرر في الكتابة الإبداعية و الكتابة النقدية معاً. إن المنطلق الأساس لموجة 'النقد الأدبي

مرحلة السبعينيات موجة جديدة من الكتابة هي كتابة 'الجندر' التي مارست عنفاً مضاداً على كتابة الرجل، بما هو ناقد و حاولت أن تنظر لذاتها و تخلق لنفسها توليفاً جديداً يصحح المسارات الخاطئة، و يقوض أحكام القيمة المفرضة التي ظلت لصيقة بالكتابة النسوية كما روجت الكاتبتان لذلك آنذاك.

ولا عجب إذا ألقينا المرأة كناقدة تستفيد في هذا السياق بشكل كبير من موجة المد الاشتراكي و حركات التحرر التي قدمنا لها سابقاً، و التي ظهرت خلال فترة الستينيات بالولايات المتحدة الأمريكية، مستفيدة من المد التحرري العالمي و من أزمة الأخلاق التي سيطرت على كثير من الكتابات الفلسفية و الفكرية التي أعادت النظر في ماهية الكائن و في فلسفته و في سلوكه الثقافي، فرفضت بالتالي سيطرة عرق أبيض على عرق أسود مثلاً بأية ذريعة كانت، و اعتبرت ذلك يصب في شريعة الغاب، و هو ما تحلله الكاتبة الأمريكية كايت ميليت في كتابها 'Sexual Politics' حينما تقر بالنقص الفادح الذي يعاني منه مجال حقوق الأقليات و منها طبعاً حقوق الأنثى. نفس الأمر عاني منه الفكر الحر في بريطانيا حيث تنامت موجة رفض الامتياز و التسلط الذي فرضه الرجل الأبيض باسم التفوق و باسم ارث الامبريالية البالية.

لقد استفادت موجة النقد الأدبي النسائي في الغرب من تنامي هذه



الأفكار الموروثة من الماضي، و التي كانت لتكرس وضعاً مأساوياً للفرد و للمرأة و للذات الأنثوية المبدعة لو استمر تناقلها. فخلخلة القيم بشكل يضمن إعادة تشكيلها على أساس توافقي اعتبر رهاناً حقيقياً خلال مرحلة الستينيات لاسيما وان الكاتبة جوليت ميتشيل قد تقمصت هذا الدور و استطاعت إخضاع القاموس الذكوري بسلطته الرمزية للمساءلة و لإعادة الاعتبار لمكونات جديدة فرضتها نظم الثقافة و التطور الذي يسير فيه المجتمع الغربي و العالم بصفة عامة.

و من الأعمال الإبداعية التي ظهرت خلال هذه المرحلة نجد أعمال دوريس ليسينغ بروايتها «الرواية الذهبية» سنة ١٩٦٢، و «أطفال العزف» سنة ١٩٦٦، ثم سيلفيا بلاث بروايتها «جرس الجرة» الصادرة سنة ١٩٦٣، و أعمالاً أخرى لا تتسع هذه الدراسة البسيطة للإحاطة بها. إن النقد الأدبي الذي أنتجته المرأة في الغرب لم يرم فقط مقارنة الأعمال الإبداعية المعاصرة مثل التي ذكرنا قبل قليل، بل إنه سعى أكثر من ذلك إلى العودة للوراء قصد إعادة تقديم مجموعة من الروائع الكلاسيكية بوعي مختلف، و الأهم إعادة تقديم هذه الأعمال من وجهة نظر الأنثى كناقدة انعتقت من هيمنة النقد الذكوري لتوها.

يتعلق الأمر في شكل الخطاب النقدي النسائي بجعل قضايا المرأة المعبر عنها إبداعياً تثار من جديد

النسائي<sup>١</sup> في الغرب امتدح قوته التأسيسية - كما أسلفنا الذكر- من عدة أوضاع خلقت الجو المناسب لمقاربة الإبداع النسائي، من حيث أن الكاتبات «شعرن بدورهن في عملية التغيير و التحول الاجتماعي، من خلال إدانتهم لأشكال الظلم والاستغلال و الاضطهاد التي كانت تلحق بالشعوب و الأفراد ، فكثيراً ما تتلمس في كتاباتهن تجانس الإنجاز الفني مع الموقف الثوري. فلم تكن هؤلاء الكاتبات منعزلات عن أحداث الواقع الذي ألغى وجودهن و ركنهن في الظل ، و لم يكن أمامهن، و هن يشدن الكتابة العميقة و الحياة الكريمة غير هذا الواقع، لذلك حاولن تخطي محدودية التجربة الذاتية للمرأة بربطها بقضايا عامة للامتداد في الواقع الإنساني الرحب»<sup>٢</sup>.

لقد آمن جيل الستينيات في ضفتي المحيط الأطلسي بأهمية تحدي الطبقية التقليدية في الفكر الإنساني التي مركزها الإنسان الأبيض بعتاده العسكري و الفكري، و هو ما دفع مجموعة من الكاتبات إلى انتقاد هذا الموروث الذي كان يتم (حتى ذلك الوقت) تسويقه بما هو خطاب مستحكم و متغلغل في الثقافة الغربية، حيث خضعت عدة مفاهيم لإعادة المساءلة من قبيل: العرق و الانتماء الطبقي و السلطة الاجتماعية و الهيمنة الكولونيالية. بالتالي تعرضت للخلخلة الجذرية من طرف هذا الجيل التأثير الذي رفض رفضاً قاطعاً أن يهضم هذه



من التصورات الأخلاقية التي عرفها المد  
التحرري للشعوب و الأقليات خلال تلك  
الفترة من القرن العشرين ، حيث غدت  
الفكر الإنساني بكل ما من شأنه تصحيح  
مسار مجموعة من المغالطات التي ظلت  
لصيقة بكتابة المرأة و بإنتاجها الأدبي.

### الإحالات و الهوامش:

1 – Helen Carr. A History Of  
Women's Writing, Feminist  
literary criticism. Cambridge  
university press. 2007. 1st pu –  
lished. p : 120.

٢ – عبد الله الغدامي، المرأة و  
اللغة، المركز الثقافي العربي، الدار  
البيضاء/ بيروت طبعة ٢٠٠٦ ص  
٣٠.

3– Helen Carr. A History Of  
Women's Writing, Feminist  
literary criticism. Cambridge  
university press. 2007. 1st pu –  
lished. p : 12.2

٤ – نورة الجرموني، تطور متخيل  
الرواية النسائية العربية، مجلة  
الراوي، عدد ٢٢، ربيع الأول ١٤٣١  
هـ/مارس ٢٠١٠، ص ٩٥/٩٦.

لأجل التأسيس لنظرية 'نسائية'  
ممكنة ، و هذا هو الأساس الذي  
ارتكزت عليه بعض هذه الكتابات  
النقدية. و مع الخروج من مرحلتي  
السبعينيات و السبعينيات لم يقتصر  
الأمر فقط على التعبير عن المعاناة  
و إثبات الوجود و إسماع الصوت  
في مجال احتكره الرجل لعقود،  
بل حاولت الأنثى الكاتبة لاحقاً أن  
تشخصن إبداعها لتحرير ذاتها من  
الأوهام و الترسبات التي التصقت  
بها طيلة قرون.

### خاتمة:

لقد سعى الخطاب النقدي الذي  
أنتجته المرأة في الغرب خلال سبعينيات  
القرن الماضي إلى تحرير الكتابة الإبداعية  
النسائية من الشوائب الأيديولوجية و  
التهم التي ظلت لصيقة بها، حيث لم  
تتنقص الكتابة النقدية النسائية من كتابة  
المرأة لأجل الموهبة، بل اعتبرت أن هذه  
الكتابات و إن شابها نقائص فالسبب  
يعود بالأساس إلى عدم استقلال المرأة  
مادياً و إلى نقص في الاستقرار و عامل  
الوقت الذي لا يخدمها بتاتا، بحكم الدور  
التقليدي الذي تقوم به إضافة إلى الأدوار  
الأخرى التي اصططنها لها الرجل باسم  
الثقافة و الأيديولوجيا و أشياء أخرى.

كما أن البوادر الأولى التي ساهمت في  
تأسيس النقد الأدبي لدى المرأة قد نهلت

## كتاب "شخصيات من تاريخ الكويت" ل: طلال سعد الرميضي

وفاء لمن أعطوا للوطن ورحلوا دون وداع

بقلم: طلال جمعان الجويعد \*

صدر مؤخراً عن مركز فهد الديبوس للتراث الأدبي كتاب حمل عنوان (شخصيات من تاريخ الكويت) للباحث الكويتي طلال سعد الرميضي، وهو كتاب يندرج ضمن كتب التراجم والسير، خصصه المؤلف لعدة شخصيات كويتية كان لها بصمات أدبية وعلمية وسياسية إلا أنها لم تحض بالاهتمام من قبل الكتاب والمؤرخين الكويتيين حسب ما ذكر، فحرص المؤلف على جمع مجموعة من هذه الشخصيات الهامة والكتابة عن حياتها وتراثها الفكري والأدبي والعلمي وتوثيقه وحفظه، ورغم أهمية هذا الموضوع كونه جديد في بابهِ ومعلوماته إلا أنه كما ذكر الباحث لم يخل من المصاعب والعقبات في أثناء جمعه وترتيبه، حيث عانى الموضوع من شحة المراجع والمعلومات واقتصر في بعضها على المصادر الشفهية والاستدلال والتحليل من خلال الشعر والرواية، وذلك بسبب البعد الزمني والاجتماعي لبعض هذه الشخصيات مما جعلها مغمورة بعض الشيء وبعيدة عن الأضواء رغم أهمية مكانتها العلمية والأدبية، فحرص المؤلف على إحياء هذه الشخصيات وتبليط الضوء عليها ونشر أخبارها حرصه منه على الحفاظ عليها من الاندثار والنسيان من جهة ولسد ثغرة مهمة في تاريخ رجال الكويت من جهة أخرى.

وفاء جميل لمن أعطوا للوطن ورحلوا دون وداع

وذكر المؤرخ د. خليفة الوقيان في تقديمه للكتاب بقوله:

\* باحث من الكويت.

معاصرين للمؤلف، وقد عرف عن الشيخ عبد المنعم السالم انه كان صديقا شخصيا لمؤرخ الكويت الأول الشيخ عبد العزيز الرشيد ووكيلا لمجلته ( الكويت ) في الكويت.

### شخصيات كويتية مهمة تستحق التأريخ

سلط الأستاذ طلال الرميضي الضوء في كتابه على سيرة التاجر الكويتي عبد العزيز المبيش (١٨٩٠-١٩٦٤) الذي عمل تاجرا للمواد الغذائية في سوق الدهن وعرف عنه الأمانة وحسن التعامل مع زبائنه وثقته بهم من خلال بيعهم بالدين كما هو المعروف قديما في أسواق الكويت، حيث كان أكثر أهل البادية يبيعون ويشتررون بالدين وهم أكثر زبائن التاجر المبيش، وقد قدم المبيش خدمة للباحثين من خلال تركه لدفاتر الحسابات الخاصة بمحله والتي تكمن أهميتها إنها تحمل العديد من المعلومات حول البضائع المتداولة وأسعارها وأسماء العملاء الذين كانوا يترددون على دكانه وطريقة التعامل معهم وهو مما يشكل أهمية للباحثين في تاريخ كويت ما قبل النفط.

أما عن أول كويتي يصل إلى اندونيسيا فقد سلط المؤلف الضوء على حياة الشيخ والداعية حمود الغربية المتوفى في عشرينيات القرن

والمؤلف الأستاذ طلال الرميضي باحث جاد انصرف نحو البحث منذ كان طالبا في جامعة الكويت، وهما هو اليوم يستقصي الأخبار المبعثرة والمعلومات النادرة عن بعض الأعلام فيؤلف بينها وينسج منها دراسة قيمة تنصف من أغفل التاريخ إنصافهم أو قصر البحث العلمي في الالتفات إليهم ومن المؤكد أنه بذل جهدا كبيرا في جمع مادة كتابه، ويمثل جهد المؤلف التفاته نبيلة ووفاء جميلا لمن أعطوا للوطن ورحلوا دون وداع، وبعد فأحسب أن هذا الكتاب يسد ثغرة في المكتبة الكويتية ولعله يحفز الباحثين لبذل مزيد من الجهد باتجاه توثيق التاريخ الاجتماعي والاقتصادي والثقافي للكويت.

وقد تضمن الكتاب ١٢ شخصية أدبية وعلمية وشعبية كويتية، فمن ضمن هذه الشخصيات الأديب الكويتي عبد المنعم السالم (١٨٩٤-١٩٦٨) الذي عمل في بداية حياته تاجرا ثم محاسبا في المحاكم الكويتية، وترك بعض الإنتاج العلمي والأدبي كرسالة ( تعال معي إلى الحرمين ) وهو كتيب صغير في مناسك الحج وكتاب ( من كل شجرة ثمرة ) وهو كتاب أدبي يحوي على العديد من القصص والأشعار التي تخص عدة شعراء من ضمنهم شعراء كويتيين



أطلق عليها اسم ( صرخة من الماضي) بلغت ١١ جزءاً كان الرشيد يطبعها ويوزعها بالمجان، وتناول فيها بالنقد اللاذع لكثير من الأوضاع السياسية والإدارية في الكويت وما يلاقيه العاملين في حرفة الغوص من ظلم وإجحاف، حيث أن الرشيد قد لاحظ هذا الأمر عن قرب كونه عمل فيه هذه المهنة وقاسى أهوالها، وقد اتخذ في كتاباته اسماً مستعاراً وهو بدوي الشرق.

ومن بدوي الشرق ينتقل بنا الرميضي إلى شخصية أول صحفي وكاتب مذكرات كويتي وهو السيد هاشم بن السيد أحمد الرفاعي الذي انتقد مجلس الشورى الكويتي الأول عام ١٩٢١ في حادثة مشهورة وكان أحد رجال الأدب والسياسة، وسلط الضوء على حياته وجهوده السياسية وعلاقاته برجال الحكم والسياسة العرب، كما بين محاولاته لتأسيس عدة صحف والصعوبات التي واجهها، وتناول مذكراته بالتحليل نظراً لأهميتها وكونها مصدراً مهماً من مصادر تاريخ الكويت والمجلس التشريعي الأول وشاهد عيان لتلك الفترة.

وتناول الكتاب كذلك سيرة رجل أديب كان له دور واهتمام في نشر دواوين شعر لشعراء البادية والشعر الشعبي في الكويت وكان له

العشرين، وهو من أصدقاء الشيخ عبد العزيز الرشيد ومن الدعاة إلى الإسلام في تلك البقاع، وتحدث عن سيرته ودوره في الدعوة والتطبيب والتعليم وهجرته واستقراره في اندونيسيا وزواجه وإنجابه في تلك البلاد، وهو أول كويتي يهاجر للدعوة ويموت خارجها، وقد تحدث الشيخ عبد العزيز الرشيد عن صديقه الملا حمود وظروف وفاته ومصير ابنته من زوجته الاندونيسية في مجلته ( الكويت).

ومن شخصيات البادية المغمورة اختار الرميضي شخصية خلف بن ظبية الملعب كشخصية بارزة في عصرها من شخصيات بادية الكويت، وأعطانا صورة عامة حول هذه الشخصية من خلال ما جمعه من روايات شفوية عنها.

ومن الشخصيات المثيرة للجدل في تاريخ الكويت، تناول الرميضي شخصية خليفة بن تركي الرشيد ( ١٩٠٣-١٩٨٠) وهو ابن عم مؤرخ الكويت الشيخ عبد العزيز الرشيد، وقد تناول المؤلف هذه الشخصية بشيء من الإسهاب والتحليل نظراً لتراثها السياسي والأدبي حيث يعد خليفة الرشيد من الشخصيات الكويتية المثقفة سياسياً وأديباً، وقد اخترزل لنا ثقافته السياسية في مجموعة من الكتيبات



البسيطة التي تناولها المؤلف في كتابه شخصية الشاعر زويد بن سمران العازمي الملقب بشاوي المرقاب والذي تتسب إليه حضرة زويد في فريج العوازم وهو أحد الأحياء في مدينة الكويت القديمة، حيث قام هذا الرجل مع مجموعة من أهالي الحي بحفر حفرة كبيرة في مجري السيل لتجميع مياه الأمطار وفيها وحفظها نظرا لشحة مصادر المياه آنذاك، كما سلط الضوء على شعر ذلك الرجل وقدم لنا نماذج من شعره الذي تميز بالبساطة.

ومن أعلام جزيرة فيلكا اختار لنا الكاتب شخصية الملا عبد القادر السرحان ( ١٩١٤-٢٠٠٢ ) وهو من رجال العلم والافتاء والخطابة في الجزيرة وأحد الرواة المعتمدين فيها كما أنه أول مختار يعين للجزيرة بعد استقلال الكويت.

ويختتم الكاتب الشخصيات بشخصية الشاعر الكبير عبدالله الفرج الذي تناول سيرته بشيء من الإسهاب والتحليل وعرض إنتاجه الأدبي والشعري وما نشر عنه من إنتاج.

وبالإضافة إلى الشخصيات تناول الرميضي موضوعين مهمين في كتابه هما:

كتاب تاريخ الكويت السياسي لحسين الشيخ خزعل وهو من

باع طويل في الترجمة والصحافة وهو الأديب الكبير عبدالله ناصر الصانع الذي عمل مدة طويلة في وزارة الإعلام في الكويت منذ تأسيسها وساهم في النهضة الأدبية والثقافية في الكويت بعد الاستقلال، إلا أنه رغم خدمته الكبيرة ودوره الأدبي والثقافي الهام لم يحظ بالاهتمام الأمر الذي حدا به إلى الهجرة والعيش آخر حياته في الرياض حيث توفي بها عام ١٩٩٠م، وعن إنتاج الصانع الأدبي تحدث الرميضي عن إخراجه لعدة دواوين شعرية كديوان سالم بن تويم الدواي وديوان منصور الخرقاوي وديوان مرشد البذالي وعبدالله الحبير، وترجمته لرحلة الرحالة الأمريكي لوشر إلى الكويت عام ١٨٦٨م، كما كانت له مساهمة فعالة في مجلة العربي وهي من أشهر المجلات الثقافية في الوطن العربي.

وعرج الكاتب كذلك في عرضه على شخصية من الشخصيات الأدبية الكويتية المعاصرة وهو الأستاذ محمد بوذي صاحب المخطوطة الشعرية المشهورة.

وتتبع الرميضي حياة وأخبار شخصية الحميدي بن المنصور إحدى الشخصيات الفولكلورية في الكويت، ومن الشخصيات الكويتية

وقد دعم الأستاذ طلال الرميضي كتابه بالصور والوثائق المتعلقة بموضوعه مما يزيد في أهميته ويدعم طرحه، والكتاب يعتبر محاولة جادة وقيمة لسد بعض النقص في جوانب من تاريخ الكويت الاجتماعي والثقافي ومرجعا مهما في موضوعه.

أوائل الكتب التي تناولت تاريخ الكويت بإسهاب، وسلط الضوء على ظروف تأليفه وأسباب منعه في الكويت حيث أنه مؤلفه لم يكن كويتيا، وسلط الضوء كذلك على أول معجم للألفاظ الكويتية وضعها عالم عراقي هو جلال الدين الحنفي وعن أهمية هذا الكتاب.



## أسئلة الذات في رواية «عائشة» لبثينة العيسى

بقلم: د. علياء الداية \*

في روايتها الجديدة «عائشة تنزل إلى العالم السفلي». ٢٠١٢. الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت. تفتح الكاتبة الكويتية بثينة العيسى للقارئ آفاقاً مختلفة عما ألفه في رواياتها السابقة، فلا بد له هنا من التيقظ المستمر على مدار الأيام السبعة التي تنتهي فيها عائشة بطلة الرواية لما ينتظرها، أو لما تتخيل أنه ينتظرها. ويبقى أسير التفكير في سر هذه المرأة التي يبدو ظاهرياً أنها تتساق وراء ألمها وحزنها على صغيرها الراحل، ولكنها في واقع الأمر تقاوم بحيلة اسمها الأسطورة، وتحديدًا قراءة الأسطورة: «أنا ربة البيت المملة التي تمضي يومها كله في قراءة نصوص عمرها ٣٥٠٠ سنة؟ نعم أنا... وإذا لم يكن العالم مستعداً لسماعي، فهذه مشكلتي، ولكن بالنسبة لي، سأكتب على أي حال، سأكتب أشياء لن يقرأها أحد.» تتفق رواية «عائشة تنزل إلى العالم السفلي» مع أغلب إبداعات بثينة العيسى، على صعيد العنوان الذي يدل على المرأة «عائشة» «قيس وليلى والذئب». «تحت أقدام الأمهات». «عروس المطر»، وبالإضافة إلى ذلك فإن روايتين أخريين للكاتبة هما «سُعار» و«ارتطام لم يسمع له دوي» تؤدي فيهما المرأة أدواراً أساسية فاعلة. وتمتاز هذه الرواية «عائشة» بأن المرأة تستأثر بالبطولة المركزية أما باقي الشخصيات فتخلق في فلكها. ومن الواضح أن عائشة لا تتأثر إيجابياً بأي من الأشخاص المقربين الذين يحاولون مساعدتها على تخطي واقعها الأليم فعلاً بالنسبة إليهم، ولكنه محبب إليها وتعتبره طقساً يقربها من ابنها الراحل.

يسعى سرد الرواية منذ البداية إلى التعريف بالوضع الذي تحياه عائشة. ومع الصفحات الأولى يقدم ضمير المتكلم. التقنية المستمرة على مدار الرواية. تقريراً بما جرى لابنها وكيف فقدته «في الثامن عشر من إبريل للعام ٢٠٠٧، توفي عبد العزيز، ولدي الوحيد، عن عمر يناهز الخامسة

\* كاتبة من سوريا.

تكتفي بمحاولة البحث عن حلّ لدى طبيب نفساني، وتسعى لاحقاً إلى قراءة التراث والأساطير القديمة لعلها تجد سرّ الحياة.

تحفل روايات بثينة العيسى بفكرة فقدان . الهاجس الشاغل للشخصية الروائية، ففي «عروس المطر» تتعايش أسماء مع فكرة فقدان أخيها أسامة بطريقة مبتكرة هي تخيل وجوده إلى جانبها وإيهام القارئ بذلك حتى النهاية، وهي تواصل حياتها الاجتماعية بشكل طبيعي مع الجيران وفي المدرسة والمجتمع بشكل عام. وفي روايتها «تحت أقدام الأمهات» ثمة ربّ أسرة راحل تترك وفاته أثراً في نساء البيت وتجعل من ابنه شخصية مدللة لدى الجميع، لترصد الرواية من خلاله سلوك باقي النساء ودورهن في المجتمع. إن المجتمع حاضراً بقوة في روايات بثينة العيسى مع إشارات زمنية أو قضايا وملامح تاريخية، كقضية البدون والسفر خارج الكويت في «ارتطام لم يُسمع له دوي» وحرب أفغانستان وحرب الخليج الثانية في «تحت أقدام الأمهات»، ومناقشة قضايا المرأة والمجتمع في «سُعار» و«عروس المطر».

أما هنا في رواية «عائشة» فثمة حدث خارجي معاصر وحيد يدل على الزمن الواقعي المباشر الذي يمكن قياسه بوصفه معرفة مشتركة بينها وبين المتلقي ولكن بشكل عابر، إنه التزامن مع الثورات العربية: «تمددت في السيارة، في الكرسي

والنصف، بفعل حادث سيارة، وهو يقف في وسط الشارع ويحاول التقاط لُعبه». فلا يكلف القارئ عناء التكهّن بحالها، بل إن الأحداث المهمة تروى في البداية لتشرح ما جرى لعائشة بعد حادثة فقدان الابن؛ إنها لا تموت، ولكن حالتها النفسية السيئة تؤدّي بها إلى ما يشبه محاولة الانتحار: «لقد متّ، منذ وفاة ولدي، ثلاث مرات، وعدت ثلاث مرات أيضاً، وكانت ميتاتي تتزامن مع ذكرى وفاته، في الثامن عشر من إبريل للأعوام ٢٠٠٨ و ٢٠٠٩ و ٢٠١٠. ذكرى وفاة ولدي تحين بعد أسبوع، وستحين معها ميتتي الرابعة التي أظنها الأخيرة». وهكذا فإن ما يلي من الصفحات يأخذ شيئاً فشيئاً بكشف الماضي وحوادثه وذاكرياته حتى تفاصيله الصغيرة المنقوشة في ذهن عائشة ضمن تيار الوعي الذي لا يُغفل شيئاً من الأحداث ومن تصورات عائشة عن نفسها وعن الآخرين.

#### علاقة مضطربة

علاقة عائشة بالآخرين مضطربة، ويبدو أنها لم تكن تعي أن علاقتها بنفسها مضطربة أولاً. وأن هذا سبب فراغها وعدم قدرتها على تقبل الفرح أو تصور الهناء فيما يحيط بها. تركز عائشة في يومياتها التي تكتبها على تصوير تعاستها وشعورها بالإحباط من المجتمع، ولكنها لا تبين أسباب ذلك، لا تقارن المجتمع مثلاً بمجتمعات أخرى ولا تتصور خيارات مفضلة للحياة. بل



والاستمرار. المفارقة بين المتلقي وعائشة تكمن في أنها تظن نفسها ماضية إلى حتفها، ولا تكتشف إلا في اليوم الأخير أنها باتت أمام بوابة الخلاص؛ «فلأكف عن الكتابة إذن، وأذهب لتجربة العالم.»

أما القارئ فهو يتقبل ألمها وحزنها الشديدين على فقدان ابنها في البداية على أنها أحاسيس مرهفة، ولكنه سرعان ما يكتشف في منتصف الرواية أنها مريضة وهشة المقاومة وأنها تفتقد الرغبة في التواصل مع محيطها. فهي على سبيل المثال تتشاجر مع أختها حين تتفجر غيرتهما وأحزانهما على خلفية رفضها باقة أزهار صفراء منهما زينتا بها منزلها. ويسهم الحوار بين الشخصيات الثلاث في تعميق المفارقة واسترجاع أحداث سابقة وأحوال في الوعي العميق للشخصيات داخل الأسرة الواحدة: «لن أسمح بأن تجعلني من نفسي ضحية الآن، لقد فقدت ولدك وقلوبنا تتمزق من أجلك، ولكنك مع ذلك حظيت بولد، لخمس سنوات، فهل فكرت في ذلك لحظة؟ هل فكرت مرة بأنك كنت أوفرنا حظاً؟ أنا؟/ أنا؟. أنا لم أحظ بنصف ولد حتى، عواشة، كل أطفالنا يولدون أموات. وأغروقت عيناها بالدموع، فأردفت إسرائ بصوت استعراضي جهور: وأنا لم يدم زواجي إلا شهران، أقصد ٥٧٠٠ يوماً! وأتبعها بضحكة مجلجلة. ازدردت مريم ريقها وتابعت.../ ومع ذلك تحترين كل الألم لنفسك، تتصرفين كما

الخلفي. مريم تجلس في المقعد الأمامي، الظهيرة قريبة والشمس حارة، فتحننا مكيف الهواء، استأذنت مريم بأن نستمع إلى أخبار الثورات العربية على الـ«بي بي سي» قلت لها لا أستطيع.» وفيما عدا ذلك فإن الرواية تركز على سرد الذات واسترجاع الماضي، وتسعى إلى تكثيف شعور عائشة بوجودها من خلال ترك المجتمع وما حولها جانبا، واللجوء إلى الماضي السحيق الموغل؛ إلى الأسطورة وتحديد أسطورة إنانا السومرية أو عشتار البابلية.

تحيطنا عائشة علماً بأنها قرأت الكثير من الكتب التي تتحدث عن الموت، وتبحث في تجربته وآثاره النفسية. وهي مع اقترابها من تاريخ وفاة ابنها الذي يتكرر معه كل عام تعرضها لتجربة الموت، تعتقد أنها على وشك التعرض للموت هذه المرة أيضاً، وتقرر أن تنهي له، وتفكر أن أفضل طريقة لقضاء ما بقي من أيام ثمانية هي الكتابة، تدوين يومياتها.

إن ما يحصل عملياً هو أن علاقة عائشة بإنانا تشبه علاقة الزيت بالماء، كل منهما مستقلة بنفسها غير قابلة للامتزاج مع الأخرى. ينتقل هذا الشعور من عائشة الراوية إلى المتلقي القارئ، وتندمج عائشة في تخيلاتنا وفي تمثيلها لمجريات الأسطورة، الطبقات السبع التي تجتازها إنانا إلى العالم الأسفل، والأيام السبعة التي تعيشها عائشة يوماً بعد يوم باتجاه قبول الحياة

لو أنك وحدك تتألمين... وتمعينين في هجرنا، والآن وبعد أن أقحمنا أنفسنا عنوة في حياتك، مطالبين بحضور هو من حقنا أصلاً، نجدك تمعينين في انتقاد اختيارنا للأزهار!»

### لعبة الحياة والموت

يرى المتلقي في النهاية أن عائشة نجحت في إحاطة نفسها بلعبة الحياة والموت، باستعارة دور البطولة من إنانا وارتدائه في ظروف مغايرة. حزنت إنانا على فقدان زوجها، لكنها صاحبة الإرادة الصلبة واثقة ومصممة على استعادته، وتدرك أنها تخوض مجالا خطرا لكنها تمضي إليه لأنها تعشق فكرة التجربة والمغامرة حياة وموتا. أما عائشة فهي حزينة على فقدان ابنها، لكنها تنطوي على نفسها ولا تجرؤ على تخطي الأزمة، تهاجم زوجها «عدنان» بشراسة لأنه يقترح إنجاب طفل آخر بدلا من «عزيز» المتوفى. «كان زبائن المطعم يحدقون في وأنا أحرك إصبعي في وجه عدنان متوعدة وأردد «إياك! إياك!» ولكنه تابع متجاهلا إصبعي، تهديدي، الوعيد في عيني، ونظرات الناس، وذعر مدير المطعم، وكؤوس الماء التي بدأت تتدافع من كل صوب، والأيدي الكثيرة الممتدة بالمناديل وسواها... ولكن الوقت قد حان يا عائشة، لكي نرغب بمستقبل، بحياة... / . ولد جديد؟ ولد تعيس ومعلول جديد أزج به في هذه الحياة مرة ثانية، وكأنا ما أخطأنا في حق عزيز بما يكفي

لكي نكرر الأمر في حق آخر؟» عائشة تنزوي بعيداً عن الحياة، وتحاكم الماضي وتتنظر إلى نفسها على أنها السبب في وفاة ابنها «عزيز» حين أهملته ففوجئت بأن السيارة صدمته فمات. كان من الممكن أن تتغير حياة عائشة وتتحسن علاقتها بنفسها وبابنها لو أنه بقي حيا، ولكن موته ضاعف ألمها، وجعلها تسكن دوامة من لوم الذات على كل شيء، فتتصور أن إهمالها سبب في مرضه الدائم، وأن كثرة تذررها وتأفؤها انعكس على ابنها سلبيا. تقوم عائشة باسترجاع الماضي، سواء أكان الأسطورة الموغلة في القدم، أو الماضي القريب منذ بضع سنوات وما يتخللها من تجارب واحدة تلو الأخرى. وفي غمرة حزنها لا تتنبه عائشة إلى اتسامها بروح المبادرة الإيجابية حين قبلت أثناء حياة ابنها بالذهاب إلى طبيب نفساني، فمن المعروف أن المريض لا يتمثل للشفاء مباشرة، بل إنها في يومياتها تتخذ من هذه التجربة دليلا على عجزها وضعف إمكانياتها في علاج نفسها تستعيد حوارها مع الطبيب: «أعرف بأن ما أقوله مشين ولكنني... / . ولكنك ماذا يا عائشة؟ / ولكنني أتمنى لو أنني لم أنجبه. / هل تحبين نفسك يا عائشة؟ وكان ذلك أغرب سؤال سمعته في حياتي.»

تعتبر عائشة كتابة يومياتها محورا لأيامها الثمانية، وما عدا ذلك كله هامشا، الأمر الذي يفسر

من حياتي إلى درجة أنني لم أنتبه  
بأنه سيموت، وها قد مات... وأنا  
أتساءل ماذا منحته في حياته، وأي  
جدوى تحققت من كوئي أمه..  
الأم، والزوج عدنان، والأخ معاذ،  
والأختان، والطبيب النفساني،  
والمجتمع الذي خسرتة عائشة  
بالتدريج على مدى أربع سنوات  
من الحزن، مرشح للتجدد والحياة  
بحياة عائشة الجديدة التي  
تختارها، بعد أن سجلت مخاوفها  
على الورق وكادت تتخلص منها،  
لتصبح الذكريات والابن «عزيز»  
و«إنانا» شيئاً من الماضي لا عودة  
إليه.

استجابتها الجزئية لدعوات أهلها  
بأن تغادر غرفتها. إن انفعالها مع  
كلام أخيها المتدين «معاذ» أخف  
من انفعالها السابق تجاه زوجها في  
المطعم، ومختلف في النتيجة، فبعد  
دقائق من تأملاتهما في الحياة  
والموت من منظور الوعظ الديني  
الذي يقدمه «معاذ» آملاً في منحها  
نظرة متفائلة ملتزمة تجاه الخالق  
واهب الحياة، تتخبط عائشة في  
بكاء طويل يائس ويبكي معها معاذ.  
«لقد فقدت طفلاً يا معاذ، فقدت  
طفلاً عمره خمس سنوات، مات  
أمام عيني، وكان يناديني «ماما»  
ولكنني كنت مليئة بالغضب والقرص





## «الأصفار تشكل رقماً»: جميلة سيد علي تنوع في الأفكار ووحدة في الأسلوب

بقلم: د. أحمد بكري عصلة \*

بعد قراءة سريعة لمجموعة الأدبية جميلة سيد علي «الأصفار تشكل رقماً»، وصلت إلى قرار بضرورة إعادة القراءة، شعوراً مني بأن كل قصة من المجموعة تحمل إحساساً من الكاتبة خاصاً بها، وفكرة مشتركة مع الإنسان، وهدفاً تسعى للوصول إليه... الأمر الذي مثل شبكة متداخلة لا يمكن فك خطوطها بعضها عن بعض إلا بقراءة ثانية على الأقل. وقد كان ذلك، ولكنني وجدتني عاجزاً عن فك تلك الخطوط، والتوقف أسابيع عن القراءة والكتابة، والحاجة إلى قراءة ثالثة تمكنت بها من تكوين خطوط جديدة لفهم جديد لأبعاد هذه القصص التي تمثل المجموعة الثانية لهذه الكاتبة الجادة جداً. وبهذا القراءة الثالثة تمكنت، أيضاً، من فهم عدد من الأمور:

أولها: الإهداء في بداية المجموعة: «لم يخرج وطني من رحم الأساطير القديمة لينشر في صحف المدينة، بل وجد قبل الكثير من القصص والحكايا واستمر معها، تستخلص من أبجدياته ثم تروى له.. وسيظل وطني دائماً مصدر الإلهام والعطاء. إليك يا عشقا لا ينتهي ويا أملا لا تتطفئ شمعتي، أهديك بضعا مني استوحيتته منك...». فقد تمكنت من ربط كل قصة بمكانها من وطن الكاتبة، وهل وطنها يقع من الكويت، ويقع من جسد الأمة العربية، أو مناطق من بلاد الإسلام، وهي أماكن متناثرة من هنا وهناك من قارات العالم، تمثله بعيداً عن العقيدة الدينية، قريباً من العقل البشري والإحساس الإنساني العام؟

بالقراءة الثالثة أدركت أن هذه القصص ترتبط بطريق ما بكل هذه الروابط الوطنية، والعروبية، والدينية، والإنسانية، مما يفتح الطريق لوضع كل

\* باقد من سوريا مقيم بالكويت.



الوطن الأم والأرض الجديدة، بين الواقع الذي ابتعدت عنه والحياة الجديدة.. حتى ضاعت الملامح، أو اختلطت، وأصبح الماضي جزءاً من الحاضر، والحاضر راح يحن إلى الماضي. قصة عميقة الدلالة، قوية التأثير.

ثانيها: العناوين، وهي ترتبط بالضرورة بمضامين القصص، وبالواقع الذي انبثقت عنه، وهذه علامة النضج والنجاح التي لا يمكن التأكد منها بالقراءة الأولى، وهذا ما أكدته القراءة الثالثة.

ففي «حتى يحين اللقاء» تجسيم لمعنى سام يمكن أن يصاغ صياغة مباشرة في قولنا «النور يأتي أخيراً ويملاً المكان» ولكن العنوان يوحي بترقب لقاء بين اثنين أو أكثر، ولكن اللقاء قد ينتهي بخير أو بشر، أما الكاتبة فقد أرادت للنور أن يسبق اللقاء ليكون في وجهة الخير بشكل مؤكد: «لقد اقتحمت عالمك لأملأه بالنور».

والأمر نفسه يتمثل في «هجائيات أخرى للحب» فالحب مفهوم واحد لدى الناس، ولكنه لدى الكاتبة يجب أن يكون بقوة كافية لتكوين عبارات جديدة في الحب» ذلك العالم السري الغامض الذي يتعذر سبر أغواره أو تسمية المنتصر والمهزوم ممن يحيا فيه «كنت أبحث عن حب سعيد شقي!!» فالحب لديها عاطفة واحدة ولكنه في واقع العلاقة بين «هو» و«هي» صورة تختلف بين كل اثنين، ويتكون لديها بألوان الصدق إذا كانت النظرة منه تستمر إليها

بعد هذا كله أقول: إن المجموعة ضمت عشر قصص قصيرة لا تنتمي إلى مكان محدد أو زمان محدد، وعلى الرغم من أن الكاتبة كويتية، لكن قصصها يمكن أن تنتمي إلى كل مكان من العالم، فهي إنسانة عامة، في الزمان والمكان.

قصة في مكانها السليم من الواقع قبل الخيال.

هذه الحقيقة تؤكد ما قصة (رجل الثلج يتزين بعقد الياسمين) التي لا تدري، للوهلة الأولى، أنت في عالم واقعي لكاتبة تصور بعض أيام حياتها الدراسية في الولايات المتحدة، أم أنك في عالم من عوالم الحب والرومانسية والحلم، حيث تتذكر، والثلج تتساقط مع بداية إجازة الشتاء هناك، من أحببت ذات يوم في الوطن، ثم فارقت، ولكنها لا تتوقع، وهي في الخارج، رؤيته.. لكن ثمة طرقات خفيفة على بابها ذكرت لها به، وجعلتها تتوهم مجيئه، سواء كان حبيباً حقيقياً أو متخيلاً.. ولكنها تنقلنا من عالم الحلم وعالم الواقع إلى عالم الأطفال وعاداتهم في اللعب بالثلج وصنع رجل الثلج، وهم قد صنعوه وقدموه هدية لها وفي عنقه عقد الياسمين، الأمر الذي جعلنا نشعر بما شعرت به الكاتبة من مزج عميق بين

من البداية إلى النهاية ولا تترك القارئ بين الحيرة والتردد من جهة والفهم المحدد وفق فكره وعقيدته ، بل تضعه أمام ما تريد من الفكر من دون أن تفرض عليه ذلك فرضاً مباشراً أو غير مباشر. إنها تعمل كل شيء بنفسها لثقتها بما تؤمن به وأن عليها أن تمتع القارئ بما لديها من لغة وفكر بروح طوباوية لها ما يبررها من مثل وأخلاق.

بعد هذا كله أقول: إن المجموعة ضمت عشر قصص قصيرة لا تنتمي إلى مكان محدد أو زمان محدد، وعلى الرغم من أن الكاتبة كويتية، لكن قصصها يمكن أن تنتمي - كما ألمحنا في البداية - إلى كل مكان من العالم، فهي إنسانية عامة، في الزمان والمكان، تحمل من أرض الكويت وتاريخها ما يشير إلى الارتباط بها ولكن من دون تصريح، وتحمل من أريج العالم كله ما يجعلها قصصاً عامة تمثل الإنسان عامة، مسلماً كان أم غير مسلم، ديناً كان أم بعيداً عن الدين، ولكنها تمثل بالضرورة صورة الإنسان المثلى التي اتفقت عليها الأديان والعقائد كلها، صورة الإنسان الذي يحب بصدق (هجائيات أخرى للحب) والذي يقدس الأرض (هل يرحل الوطن بعيداً) والعلو السليم (التدحرج إلى الأعلى) والوحدة رغم المتنوع (جداول ملونة).. وهذه القصص تقدم زادا ثقافياً متنوعاً، بعيداً عن طابع النص والوعظ والتعليم المباشر، وهذه سمة نادرة في عالم القصة، سخرتها الكاتبة بنجاح نادر، وتمكن

العمر كله، ولا تختلف العاطفة أياً كان التعبير عنها.

وهكذا الوضع في كل قصة من قصص المجموعة، تؤكد نجاح الكاتبة نجاحاً أوضح عما كانت عليه في أولى مجموعتيها.

وثالث هذه الأمور، أو آخرها، تميز الكاتبة في الفكرة والأسلوب. فالفكرة في كل قصة تختلف عن آخرها، ولكن الأسلوب، وأقصد به اللغة والطريقة، أسلوب واحد، لا يختلف بين قصص هذه المجموعة، ولكنه أكثر نضجاً واستواءً عما كان عليه في المجموعة الأولى.

وللتدليل على ذلك، خذ أي واحدة من هذه القصص تجدها مرسوفة بلغة واضحة مألوفة تخلو من لفظ غريب قد يعيق السرد والفهم، كما تخلو من عبارة لا تناسب الفكرة أو الموضوع الذي تسعى لتجسيده، وتجدها منسوجة بطريقة السرد المتسلسل الذي يبدأ، غالباً، بالبداية، وينتهي بالنهاية التي تجسد هدف القصة أو معناها، وفق تسلسل سردي يتوافق والمنطق الواقعي الذي تؤمن به الكاتبة عن قناعة فنية تتمسك بها في كل ما تكتب.

إن قصة «حديث الموائد» مثلاً، وكذا سائر القصص، تخلو من لفظ غريب أو سوقى، وتبدأ بسرد عمل النادل الصائم الذي يعمل لدى أسرة من علية القوم، وتنتهي بتركه الصوم بعد أن تحسنت حاله.. وهكذا تقدم الكاتبة القصة للقارئ كاملة

رغم إنسانيتها العامة، تحمل من واقع الفوضى في الكويت القديمة، ما يدل على طبيعتها الكويتية أو الخليجية خاصة، فعمال السفينة منهم المجدي والنوخدا والنهام والطواشي، واللؤلؤ الذي يصطادونه أنواع منها البطن، والتبول، والسجيني، والطبلي والمريز.. إنها الأصفار في حياة كل مجاهد، وهي التي تصنع الأرقام الحقيقية، والواقع الرائع في حياتنا..

\*\*\*

وبعد  
فهذه المجموعة الثانية لجميلة سيد علي امتازت من مجموعتها الأولى بكل ما ذكرنا بالإضافة إلى غنى اللغة واستوائها، وسمو الفكرة، ودقة السرد، وتكامل البناء.

فني يقدره النقاد.. ففي قصتها (جداول ملونة) عرض لخصائص الألوان وصفاتها المميزة، ولقاعدة كتابة تاء التأنيث ساكنة، والمجموعة من الأصوات وخصائصها.. ومثلها قصة «لماذا تطير الفراشات» التي تقدم خصائص عالم (فلورستان) باللغتين العربية والإنكليزية فلا تدري أنت في عالم الواقع أم في خيال ساحر!!

أما قصتها الأصفار تشكل رقماً، فتمثل كل ما قلناه عن اللغة والفكرة، بالإضافة إلى تقديم المعلومة للقارئ من دون أن يشعر بذلك، فهذه القصة تصور كفاح الفواصين وجهدهم وما واجهوه من أنواع القهر.. ولكنها- في الوقت نفسه - تجسد صورة الإنسان، أي إنسان- حين يصنع حاضره ومستقبله وسنده في ذلك واقع عقد وإمكانات يسيرة. ومن خلال ذلك كله تدرك أن القصة،

<http://Archivebe>



## رواية « لم تذكرهم نشرة الأخبار » ل: انتصار عبد المنعم صراعات مركزية الفرد النفسية والجسدية

بقلم: محمد عطية محمود \*

" إن أي فن حقيقي هو بالضرورة زواج بين أهمية المادة وأهمية المعالجة الفنية "

فرانك أوكونور

قد تبدو العلاقة بين الرواية، وسعتها الممتدة لتشمل قطاعا كبيرا من الحياة وفعاليتها، وبين ما تشيعه روايات معاصرة تعالج تيمة الاغتراب النفسي الناتج من عزلة الإنسان عن مجتمعه/ بيئته بما يؤصل أزمتته ودواعيها وتداعياتها على نحو ما تأتي به فنية كتابة القصة القصيرة التي ربما ميزها فرانك أوكونور في كتابه « الصوت المنفرد »<sup>١</sup> في قوله: « يوجد ضمن الخصائص الغالبة للقصة القصيرة شيء لا نجده كثيرا في الرواية. إنه الوعي الحاد باستيحاش الإنسان »<sup>٢</sup>

من هنا كان هذا الشعور باستيحاش الإنسان مميذا للقصة بما أنها الأقرب للمعاناة ومحاولة بلورتها وتقديمها على المستوى الفردي للفرد المختلف عن الجماعة من حيث مركزية وجوده الفاعل من خلال عملية القص، فالقصة هنا تمثل المنفذ أو المخرج لأزمة الإنسان من خلال معالجة أسباب هذا الاستيحاش. ومن هنا كانت كتابة القصة القصيرة بأفكارها وتحولاتها وتداعياتها مفتاحا بالغ الخصوصية وبالع الإدهاش في كتابة الرواية المعاصرة/ الجديدة التي عانقت فكرة التشظي والتفتت التي

\* قاص وناقد من مصر.

١ الصوت المنفرد ( مقالات في القصة القصيرة ) . فرانك أوكونور .  
ترجمة محمود الربيعي . المركز القومي للترجمة . ٢٠٠٩

٢ المرجع السابق . ص ٢٩



تأتي المرأة / المادية، كشاهد  
على تاريخ كان يتكون من  
خلال جسد، يمثل هنا رمزا  
للحياة المادية، وأساس للمكون  
المعرفي والجمالي المترسب  
في ذهن الشخصية.

على حد السواء، أو جدلية اقتران  
الزمان بالمكان؛ فالرواية فضلا  
عن ذلك هي التي تقوم على «  
الاستطراد الخطي للقص، الذي  
يعتبره منظرو الرواية لا نهائيا وبلا  
حدود»<sup>٣</sup> وهذا الخط الاستطرادي،  
ما هو إلا معادل للزمن الذي تتنوع  
أساليب حركته مع حركة السرد ما  
بين استطراد واسترجاع واستباق،  
من خلال تلك الشخصية المأزومة  
المنطلقة من إसार لحظية القصة  
القصيرة إلى رحابة التنقل عبر  
ردهات الزمن التي يلعب فيها الزمن  
النفسي دورا فاعلا، وقد أصبح هذا  
الزمن الداخلي، الخاص بالإنسان،  
والكامن فيه، موضوعا أساسيا  
للأدب الحديث، للرواية الحديثة  
بصفة خاصة.<sup>٤</sup>

#### عتبات النص الروائي

فمن خلال رواية « لم تذكرهم  
نشرة الأخبار»<sup>٥</sup> للروائية والقاصة  
انتصار عبد المنعم، تتجلى مركزية  
الفرد وشعوره باستيحاش ما  
حوله، التي يمثلها سرده عنه وعن  
الآخرين من حوله، بالرغم من  
توجه الخطاب الذي أتى به عنوان  
الرواية، نحو الجماعة أو صيغة  
الجمع التي ربما قد تفيد التعميم،

مارستها القصة القصيرة بجدارية،  
بالرغم مما تنطوي عليه الرواية  
من سمات ومميزات أساسية في  
تقنياتها، ومساحات أخرى وتعدد  
في الشخوص والأحداث، وانتقال  
السمات والقيم المميزة لفن  
القصة لتتحور من خلال الفن  
الآخر/ الرواية، وبما يؤكد على  
تماهي الحدود الفاصلة المميزة بين  
فنون السرد بصفة خاصة ولصيقة،  
والتي أفاد تلاقحها مع العديد  
من الفنون الأخرى مثل التشكيل  
والتصوير وفن المونتاج السينمائي  
في إنتاج كتابة جديدة تتشعب بكل  
المزايا وتمتد من كل تلك المعطيات،  
لتصبح الرواية مزيجا من المعالجة  
النفسية التي عانقتها فنية القصة،  
ومن المعالجة الزمنية / التاريخية  
التي تقوم بها الرواية تلاحما مع  
عنصر المكان الثابت أو غير المحدد

<sup>٣</sup> تشظي الزمن في الرواية الحديثة ، د . أمينة رشيد . دراسات أدبية . الهيئة المصرية  
العامية للكتاب . ص ٧ . ١٩٩٨

<sup>٤</sup> المرجع السابق . ص

<sup>٥</sup> لم تذكرهم نشرة الأخبار . انتصار عبد المنعم . رواية . العصر الجديد . ٢٠١٠

يكتمل التيه ويحتدم، لكنه يقدم مؤشرات الخلاص التي يلعب عليها النص وشخصيته المحورية منذ بدايات زخات السرد، مروراً بالعديد من التفاصيل والمشاهد السينمائية والتسجيلية التي زخرت بها الرواية.

أيضاً كعتبة أخرى من عتبات النص الروائي:

« تقفين أمام المرأة. حقيبتك ملقاة على سريرك الصغير. ملايسك التي نزعتهما تقبع تحت قدميك، تنظر معك إلى جسدك المنحوت بدقة تراوَع الأعين. يعاودك صوت أمك وهي تدعو لك: ربناً يرزقك بزواج ابن حلال يفرح بك وبجمالك »<sup>٦</sup>

هنا تأتي المرأة / المادية، كشاهد على تاريخ كان يتكون من خلال جسد، يمثل هنا رمزا للحياة المادية، وأساس للمكون المعرفي والجمالي المترسب في ذهن الشخصية، وذهن أمها / المرجع / الرابط بهذا المجتمع الباحث عن الستر/ ستر الجسد بغض النظر عن المشاعر والأحاسيس، ليفجر من خلال هذا التوجه / الثقافة، فيما بعد، سيل

فيأتي هنا العنوان كعتبة تحمل دلالتها، ومُحمَّل بهواجس الرواية وسؤال الكتابة الذي قد تتمخض عنه، وكذا مفاتيح الدخول إلى هذا العالم شديد الخصوصية، وشديد العمومية في نفس الآن من خلال المعاني المتوارية خلف مفرداته التي فيما بين الشعور بالتجاهل/ الإنكار/ التهميش لهذه الجماعة من خلال المعنى الضمني للتعبير بـ « لم تذكرهم » بما يضرب في أغوار الاغتراب النفسي الذي ترتب بالاحتم على عوامل مادية وحسية أو عدة عوامل تراكمية جعلت من النفسي مادي والعكس. وأيضاً من خلال المعنى التقريري الذي تفرضه « نشرة الأخبار » وما تشير إليه على المدى البعيد من معنى قد توضحه وتجليه جملة العنوان الفرعي/ الكاشف « وقائع مشنولات التيه » بالإشارة إلى حتمية وجود عنصر التاريخ كبوتقة لكل ما يدور من صراعات نفسية وجسدية وعقدية. فالشخصية المفردة التي تنفرد بزمام السرد وزمام المشهد السردى الافتتاحي المتميز بغنائيته المستمدة من سمات القصة القصيرة، هي شخصية الأنثى المقهورة التي تقف أمام ذاتها / تاريخها الذي يتداعى لها من خلال صوتها المنشطر من داخلها بضمير المخاطب الذي يأتي

٦ الرواية . ص ٩

الجسد لي؟ أم ينبغي منحه لرجل ما؟ وفقا لكلام أمك فهو الزوج، ولكنها لم تقل أنه يجب أن يكون حبيباً. ترفعين كتفك تتظيرين في المرأة وترددين: هذا جسدي، معبدي. ولن أمنحه إلا لمن أحبه ويحبني. فالمعبد لا يدخله إلا المؤمنون»<sup>٧</sup>

بحيث تبدو هذه القداسة مرتبطة بالتمادي على نحو من الرؤية الفلسفية أو الحلم الطوباوي الذي كان يملك الشخصية ويدفع بها في اتجاه سلوك خاص ودينامية حياتية لا يعترها الخمول، ولكن تلج دوماً في معترك صمود المثل والمباديء الذاتية المقترنة بالمادة المتمثلة في الجسد المقدس، في مواجهة كل دعاوى الأسر والخضوع لسلطة أخرى قاهرة على الجسد ذاته، وربما امتدت لتكبل الروح!

وربما لاح هنا سؤال للنص، كما لاحت إجابة أو حلم، لكن لعله هذا الشك الذي نصبتة لنا الكاتبة. بكثير من الذكاء ربما لتحويل الاتجاه نحو سماع حكاية من حكايات مغاوير الحكايات البطولية التي يخوضون فيها الصعاب.. ويخرجون مكملين بأكاليل الإعجاب والغار!

\*\*\*

ولعل هذا من قبيل المفارقة التي لعب عليها النص الروائي مبكراً

هذا التاريخ / الاسترجاع الطويل في تراتبية سردية تقطعها عملية استرجاع داخل الاسترجاع التي تقوم على تشظي عنصر الزمن وتفتيته وتحويله إلى صور وأشباح وخيالات تمتح من التاريخ الخاص مختلطة مع العام من خلال وعي الشخصية بكل ما يدور في فلكها من شخصيات مستلبة مارست عليها حق الاستلاب والقهر، وذلك من خلال. أيضاً. تيمة التسلسل والمقاطع التي تفيد من عملية المونتاج السينمائي لنقل المشاهد المتوالية كصور متقطعة يبدأ كل بمشهد، يلاحقه مشهد آخر بالتراوح بين السرد عن الذات والسرد عن الآخرين. يتحول فيها الزمن أيضاً إلى مجرد شبح أو خلفية وهمية بلا حدود وبلا تراتبية؛ مما يؤصل لعملية التيه التي تقع من خلال فعاليات هذا السرد الروائي الطويل والممتد التي تتجسد فيها مأساة تشكّل وعي الشخصية المركزية / نادية.. والتي ربما جسدها النص بهذا الاسم الدال بمعنى النداءة المفتقدة في مجتمع قاهر، حيث تقول الشخصية أيضاً بذات الضمير المخاطب، مؤسسة لهذا المعنى الضمني الذي ربما سيطر على المجريات المادية للنص الروائي:

« يراودك سؤال غريب: أ هذا

٧ الرواية ص ١٠



أمها عن أعداء الدولة من شيوعيين وإخوان ومسميات أخرى لم تكن تفهم الفرق بينهم»<sup>٨</sup>

هنا تأتي الدلالات الضمنية . كسمة من سمات التعامل بنمط كتابة القصة القصيرة . مشيرة إلى معنى القهر والحبس المتوارين خلف فعل فك رباط الحذاء، أو الرغبة في فك ارتباط العلاقة القهرية بينها وبين رمز القهر الأول في حياتها / أبيها.. كما تشير إلى إسقاط معنى الحبس الذي يقف عليه والدها باعتباره سجان في عمله وفي بيته أيضا، علاوة على القمع الفكري الذي يمارسه كأداة، يمارس عليها فعل الاستلاب هي أيضا في مفارقة تسم العديد من الشخصيات المستلبة في هذا المتن الروائي.. مع تلك الإشارة إلى عملية التورط التي ربما انزلقت فيها فيما بعد من خلال إحدى تلك التيارات السياسية التي كان يجابهها أبوها كمعول/ آلة مستلبة الحس تتبع سلطة قامعة أكبر منه .

فضلا عن عملية الاستلاب الأخرى/ المضادة التي يقع تحت تأثيرها أبوها بوقوعه في قبضة صديقه حسين العبيط، الشخصية السالبة التي تمارس عليه فعل الاستلاب وتوريطه في أمور تمرده وتخليه عن بيته وأسرته، مما يجعل منه نمطا جديدا وصورة جديدة من

تبخّر أحلام الشخصية / نادية من خلال علاقاتها بالعناصر الذكورية التي بلغ عنفوان تأثيراتها السلبية عليها حدا كبيرا بعرقلتها عن ارتقاء درجات سلم الأحلام أو الحياة الكاملة التي تتراءى لها في خيالها الطوباوي، فالاصطدام الأول يأتي مع شخصية الأب / الجذر/ رجل السلطة الهرم، ولعله رمز مصغر لسلطة المجتمع القاهرة، الذي يقمع كل محاولات التحليق في عالمها المفضل بقمعه لكل الرغبات المكبوتة، والتي تعتلج في صدور البطلة وأمها وأخيها وأختها على نحو من القهر المريض، وذلك من خلال التحول في نمط السرد إلى التعامل مع ضمير الغائب الشاهد على كل التفاصيل، والراصد لحيوات الآخرين المجاورة والكاشف للداخل، وإمعانا في (حيادية) لا تنفي صلة التصاق الساردة والتحامها بهذا الواقع المحيط:

«عندما كانت تجذب رباط الحذاء لتحرر قدم والدها كثيرا ما كانت تسأل نفسها: ترى يا والدي كم مسجوننا ركلتهم اليوم بهذا الحذاء؟. أحيانا ترى بعض نقاط الدم على جوانبه ولكنها لم تجرؤ على مجرد السؤال عن مصدره. ليس خوفا من أبيها فقط، ولكنها لم تكن تريد سماع الإجابة. فقد سمعته يوما يلقي ببعض الجمل على مسامع

٨ الرواية . ص ١٧



« لم تستطع التأقلم مع محيطها الجديد هذا، وقفت حائرة بين ما نشأت عليه وما تراه حولها، وكلما أرادت الاندماج مع الشلة في كل ممارساتها، تتراءى أمامها صورة أمها تمنعها من المضي قدما فيما انتوته أو همت به»<sup>١٠</sup>

هذا الشعور بالاستيحاش أو الاغتراب المختلط بالحيرة الذي يقع في دائرة جديدة على الذات الرأئية للأمور بمفاهيمها الخاصة التي جبلها عليها مجتمعها/نشأتها، مختلطة بطموحاتها وفلسفتها الخاصة، وتطلعاتها الى الخلاص . في نفس الوقت . من عيوب مجتمعها وما يجد من انطلاقها فيه، تماديا في تفكيرها الحاد في التمرد والانقلاب على جمود الحياة من خلال تسلط عنصرها الذكوري الجامح، فهي تواجه عناد الحياة بعنادها هي الصلب، فهنا يقع الاصطدام مع الواقع المخالف للبيئة المتزمتة / الهشة والمقابلة أيضا لبيئة الجامعة وما تحويه من تيارات وإشكاليات وجدليات العلاقة مع المجتمع ومع الآخر:

« في عامه الأخير في الجامعة كثر نقاشهما معا حول موضوع الارتباط الشرعي، الذي أقتع نفسه . لسنوات . أنه شيء رجعي وردة ثقافية حتى يتخلص من فكرة الزواج الذي

صور التحول المجتمعي التي يلح عليها النص:

« تردد هذا الرجل على بيتهم المتزامن مع تغير حال والدها، جعل نادية تفهم أنه السبب في حزن أمها ونزق والدها الذي صار يدخل ويخرج حتى دون إلقاء السلام عليهم.....

أصبح الانتظار وما يسببه من توتر نوعا من العبودية للمجهول الذي أصبح مرتتها بالحالة المزاجية لوالدها والتي أصبحت في يد حسن العبيط»<sup>٩</sup>

ثمة ضلع آخر . مؤثر . من أضلاع الاستلاب المزدوج التي قد تتمثل في هذا التهاوي/ الذوبان الذي تقره حالة علاقة الساردة بشخصية « طارق» التي يطرحها النص إمعانا في تشكيل الواقع الجديد / المعاصر/ القديم تاريخيا بالنسبة للساردة/ المسرود عنها في ذات الوقت، من خلال منطقة استنبات الوعي الحاد بالحياة من خلال هذه العلاقة المستلبة مع تلك الشخصية ومن خلال . أيضا . مجتمع الجامعة، كمكان مفتوح وهلامي، بما يعنيه من انفتاح على الآخر الذكوري . بخاصة . بكل صوره وميوله ومشاربه وتوجهاته السياسية وتكوينه الاجتماعي:

٩ الرواية ص ص ٢٤-٢٥

١٠ الرواية ص ٢٨

هنا بسيرة الماضي التي تستيق  
الفشل وتجسده إمعانا في حسرة  
الساردة:

« كان أحيانا ينظر لنادية معجبا  
بقدرتها على مواجهة الواقع  
والتمرد عليه. ولكنه لم يجد في  
نفسه المقدرة أو حتى الرغبة في  
مصارعة واقع اعتبره حتميا لن  
يستطيع تغييره»<sup>١٢</sup>

تأتي هنا سلبية شخصية طارق،  
كعامل من العوامل التي تضغط على  
نفسية الساردة، التي تترج تحت ثير  
علاقتها المبتورة عن حولها داخليا  
وخارجيا إمعانا في شعورها الفردي  
المتجذر بالاستيحاش الذي يفرض  
طقوسه ويوغل فيها، ليسلمها الى  
حلقة جديدة ملتهبة من حلقات  
مسلسل معاناتها التي تتجسد في زوج  
فرض عليها الانسحاق به وبمعاملته  
القاسية وممارساته الشاذة كضلع  
ثالث من أضلاع مثلث القهر.

« خالد يتظاهر بأنه يتابع الحديث  
ولكنه كان يدقق النظر إليها هي  
نظراته جعلتها تشعر أنها تقف  
عارية أمامه، نظرات فاحصة دقيقة  
بدأها من قمة رأسها.. شعرها..  
رقبتها.. صدرها الناهد.. تفاصيل  
جسدها.. شعرت بالحرر الشديد  
من نظراته تلك التي لم تر مثلها  
من قبل»<sup>١٣</sup>

يتطلب إمكانات لن تتاح له حتى  
على المستوى البعيد، فحالته المادية  
الصعبة هي التي دفعته في المقام  
الأول نحو هذا الفكر المتحرر من  
كل شيء يفرضه المجتمع»<sup>١١</sup>

يبرز السرد هنا ما تواجهه أنثاه  
المعذبة من انهيار هذه المثل /  
الأحلام المتمثلة في شخصية أخرى  
مستلبة هي شخصية طارق، الذي  
تستلبه علاقات الفشل المذري  
معها، والتي تؤدي الى وقوعه في  
طريق شخصيتين أنثويتين هما  
الخليجية والمصرية . فيما بعد .  
كنموذجين دالين على أنماط التعامل  
المجتمعية الأنثوية التي تمثل ظاهرة  
من التفسخ والانحلال الأخلاقي  
المغلف بالاحتياجات والرغبات  
ومواكبة الفوضى الخلاقة الدائرة،  
والتي أتت بها رياح التحول المادي  
التي ألقت بظلالها على العلاقة  
التي كانت مرجوة بين شخصيتين  
مستلبتين يجمعهما الحب وأمل  
الاقتران، وتحقيق معادلة الحياة  
الصعبة والتي باتت مستحيلة، في  
ظل هذا التحول المريض، فهنا  
تقع الشخصيتان في نفس خندق  
الاستيحاش، ولكن أحدهما لا يرى  
الآخر جيدا ولا يدرك مأساته،  
إمعانا في إلقاء التبعة على مجتمع  
غير ملائم لاستنبات البذور القادرة  
على التبرعم والإثمار، فيأتي السرد

١١ الرواية ص ٥٣

١٢ الرواية ص ٥٥

١٣ الرواية ص ٦٣

وهو ما يتطابق إلى حد كبير مع المعطيات التي تعطيها هذه الصورة من الاستلاب الفكري الذي يمارسه المجتمع تجاه رمز الأنثى في هذا المقام. فالأحاسيس التي يشيعها دفء العلاقات الإنسانية تمثل حجر زاوية في ربط العلاقات الاجتماعية التي تدور في متن مجتمع ما زال يقصي أهمية هذه الأحاسيس عن بؤرة انشغالاته واهتماماته بماديته الطاحنة لكل شيء:

« كلمة حب واحدة من خالد كانت كافية لتحويل مسار شعورها من إحساسها بانتهاكه لحرمة جسدها إلى شيء آخر طالما قرأت عنه» ١٦

هنا يتقابل المثالي الحسي، مع المادي الواطئ لهذا الجسد / الذي لا يمكن بأي حال انتهاكه إلا عن سماحة وود وعلاقة حب مفقودة قد تثير عودتها وظهورها على سطح العلاقة، ذوبان كل صخور الجليد والامتهان التي تعترى العلاقة الآنية المادية؛ فالساردة هنا تطرح سؤالاً جديداً من أسئلة الكتابة المتوالية حول الذات وقديسياتها وحرمة التعامل معها على وجه آخر غير تلك الوجوه المغايرة المغتصبة:

« وماذا لو أخفق الرجل في التعامل مع قلبها واكتفى بلغة الذكر الذي يشعر بأنه مازال في أدغال التاريخ،

هذا التوغل / الغزو الذي تأتي به بدايات فعاليات العلاقة مع أحد أضلاع الاستلاب المزدوج الذي يمارس ضد أنثى النص التي لا تني تتوقف عن عقد المقارنات والقياسات التي جبلها عليها تفكيرها المثقف والمعاني في ذات الآن من هذا الانزلاق أو التهاوي الذي يفرض وجوده على ساحة حياتها / نفسيتها وساحة الوجود السردى:

« باتت ليلتها تفكر في الغد حين تجد نفسها عروساً لخالد الذي لا تعرفه مثلاً مثل أي فتاة تتزوج زواجا تقليدياً: ما الفرق بينها وبين أي فتاة لم تكمل تعليمها ولم تردد عبارات مكافحة التخلف والجمود» ١٧

وذلك مما يؤكد على اقتران حرية التعبير عن الذات واحتياجاتها ومتطلباتها في منأى عن التقليدية العمياء التي يتعامل بها المجتمع الذكوري تجاه مثل هذه العلاقات الضرورية الأزلية الرابطة التي ترفض الساردة الانصياع لها ، وذلك مما تؤكد مقولة « أن الحرية وضرورات الحياة ليستا فكرتين مجردتين، ولكنهما قطبان مختلفان للحالة الإنسانية، والتركيز الشديد على واحدة يمكن أن ينتج فحسب شكلاً غير إنساني في الأخرى » ١٥

١٤ الرواية ص ٧٧

١٥ فرانك أوكونور . الصوت المنفرد

١٦ الرواية . ص ٨١



في قلب المأساة التي تشكلت من التماهي في الانهزامية والخنوع:

« قفزت إلى ذهنها كل الصور العارية والمشاهد التي كانت تراها معه. شعرت أن ما تحمله في أحشائها ليس طفلا شرعيا بل طفلا لكل هؤلاء الرجال العراة. فصعقت من قسوة هذه الفكرة، أسرع إلى الحمام وبكامل ملابسها، وقفت تحت المياه الباردة المتدفقة... » ١٩

تلتحم هنا فكرة التطهر بفكرة الانغماس في الدنس المضادة التي تثيرها ممارسات الزوج الذي يأتي بأفعال مريضة تخدش حياة الأنثى، وحياة القيم والمبادئ، وتضع المجتمع عاريا في مواجهة ما يعتريه من فجور وفسق مقنع / مسكوت عنه ينخر في جسد المجتمع كالبوس، بهذا الهوس المرضي الذي يعمق مأساة الأنثى التي أصبحت غارقة في سديمية تيهها، كتصاعد لتلك الحالة وكنيجة للانغماس فيها اتساقا مع هذا الشعور بالانغماس في الدنس الذي تفرضه هذه العلاقة غير الطبيعية التي التبتت بعدم شرعيتها من خلال وقوع شخصية الزوج هو أيضا في أسر استلابه المعنوي ومرضه المزمن. واستنادا على فهم خاطئ لتكوين المرأة/ الزوجة/ الأنثى التي تعامل معها

وأن التي تقف أمامه مجرد أنثى « ١٧

هنا توغل النظرة الفلسفية في أغوار المتن السردي مخترقة حصون الذات التي تحيط بجسد ينتهك رغما عنه، في إشكالية تجعل من السؤال نوعا من لوك وارتشاف مرارة الواقع على مهل وتلذذ عجيب، يجعل من إعادة تعذيب الذات طريقا أو معراجا إلى الرغبة في التطهر بالخروج من هذا المتن / الحيز المرتهن فيه الجسد، وارتهنت فيه الروح من قبل في عناق للاستلاب المادي والنفسي والروحي بلغت به الساردة ذروة إحساسها باكتمال القهر والاستلاب:

« ظل هذا الشعور المرضي بالدنس ملازما لها بعد كل لقاء لها معه فأفرطت في استخدام العطور. كانت تشعر أن المعبد قد أصابه الدنس » ١٨

لكن التصاعد الدرامي للاستلاب ومقوماته التي تقوم على أنقاض الفريسة تزداد، لتكمن في مرحلة تالية في الممارسات غير السوية التي يقوم بها الزوج / المغتصب تجاهها، كحلقة جديدة في مسلسل إهدار الكيان، لتجسد المزيد من فعاليات القهر التي تترصد الشخصية التي تخطت الأزمة لتتبع

١٧ الرواية . ص ٨٢

١٨ الرواية . ص ٨٣

١٩ الرواية . ص ٩٨

نبتت من روحها متمثلة في « رغد »  
« ابنتها الوحيدة، وبما تمثله من  
معادل للأمل في معاودة الشعور  
برغد الحياة وهنائها، وهي التي  
حلت محل الأم / أمها في حياتها،  
حيث هبطت على دنياها يوم رحيل  
الأم / الجدة، التي كانت تتعادل مع  
المعنى اليسير للسند بالرغم من  
وقوعها هي الأخرى تحت وطأة  
استلاب الأب المنهزم. لتلاقي هذا  
الانحباس القسري الذي فرضته  
عليها تداعيات تدهور العلاقة مع  
الزوج في إشارة من الرواية إلى  
بداية بزوغ الأمل في انحسار الأزمة  
. بالرغم من عوامل السقوط الأخرى  
من حولها . بعدما فرضت تداعياتها  
آثارها على أجواء النص.

تطهر  
« بذلت نادية أقصى جهدها لتتأقلم  
مع حياتها التي فرضها عليها خالد ..  
تقضي كل وقتها مع رغد في البيت  
لا يزورهم أحد ولا تزور أحدا ولا  
تري خالد إلا نادرا . لم يعد يعاملها  
كزوجة له، بل مجرد كائن موجود  
في البيت. تعودت النوم مع رغد في  
غرفتها ولذلك لم تعد تري خالد  
في فراش الزوجية » ٢١

هنا تستعيض الساردة بالمعنى  
المتواري في علاقتها اللصيقة  
برغد، على نحو من الانغماس في

على أساس أنها شخصية منحرفة  
فكريا ومأخوذة بالتححرر والثورية  
واعتماد فكر شيوعي يجعلها عرضة  
لامتهان أي شيء وبأي شكل مغاير  
لعلمه السابق بنشاطها السياسي  
بالجامعة ٩٩١١

« لم تعد تستطيع إرضاع طفلتها،  
فكلما حملتها بين ذراعيها وقربتها  
من صدرها تراءت صورة خالد  
والمرأة الأخرى أمامها مختلطة  
بصورة طارق مع صديقاته وصورة  
والدها مع الخادمة الصغيرة .. تلوح  
أمامها صور الرجال الثلاثة الذين  
مروا في حياتها .. تتراقص أمام  
عينها فتجتاحها رغبة في الموت أو  
في فقد الذاكرة » ٢٠

تبدو هنا إشكالية وجود الأنثى  
في خضم هذا الصراع اللا نهائي  
مع كل إحداثيات علاقتها بتمثلت  
حديدي قابض على زمام حياتها  
/ ذاكرتها/ جسدها/ روحها التي  
انحصرت بشتى تلك الصور بداخله  
كمأساة، لتميط اللثام عن هذا  
الإحساس المرير السرمدي بالعجز  
نحو التواصل مع أي عنصر من  
عناصر الحياة، من خلال مجتمع  
لا يملك مفردات الحس ولا القابلية  
على مجابهة ما يعتريه من خلل  
وشذوذ، حتى ولو كان هذا العنصر  
متمثلا في النبتة الوحيدة التي

٢٠ الرواية ص ١٣٩

٢١ الرواية . ص ١٨٥

تذكرهم نشرة الأخبار!! ولعل هذا هو سؤال الكتابة الأكبر الذي تطرحه الرواية بصيغته الجمعية بالرغم من حميمية وخصوصية الساردة المائزة في مضمار هذا النص، الذي يطرح .بوعي. الأسباب التي من أجلها لم يذكرهم أحد:

« تشعرين بالوهن. تفتحين عينيك وتعرفين أنك في المستشفى. لقد نجوت من موت ركضت خلفه ففر منك هو الآخر. حتى الموت يرفضك، يتخلى عنك. تحاولين النهوض فيخذلك جسدك الواهن وتشعرين أنك صرت جزءاً من السرير. تغلقين عينيك تسترجعين ما مر بك حتى أوصلك هنا مقيدة بأنابيب تخرج وتدخل من جسدك. مشوشة الذاكرة تهرق أمامك ألسنة لهب توشك أن تحرقك... وجوه ثلاثة رجال تمر للحظة في مخيلتك ثم ما تلبث أن تتلاشى قبل أن تتمكني من التعرف عليهم » ٢٢

هنا يكتمل التيه ويستخدم، لكنه يقدم مؤشرات الخلاص التي يلعب عليها النص وشخصيته المحورية منذ بدايات زخات السرد، مروراً بالعديد من التفاصيل والمشاهد السينمائية والتسجيلية التي زخرت بها الرواية تؤصل وتسجل لوقائع جديدة/ قديمة هي وقائع التيه الذي انطلق من الخاص جداً إلى

الحالة المضادة للندس، والتي كانت تشيعها في نفسها علاقة زوجها غير الطبيعية بها، وإحداث هذا الشرخ المعنوي الكبير الذي وقعت على أثره فريسة للمرض النفسي، فظهور رغد في هذا المقطع / المنطقة السردية الجديدة إنما يمثل التماس هذا الشعور بالطهر والاعتسال من أدران العلاقة السابقة التي تقوضت دعائمها مادياً بعد انعدامها نفسياً ومعنوياً بهذا الانعزال الذي ربما كان طوق النجاة الأول الذي يضعه النص للإجابة على سؤال آخر من أسئلة الكتابة فيه. في حين تسير كل الخطوط الأخرى في الرواية بشخصها الدائرين في ضمير/ فلك الشخصية المحورية بهذا الخط الطولي، ليلاقوا مصائرهم ونتائج استلاب الحياة لهم، حيث يتشظى كل شيء ويتفتت، ويذهب كل شيء في اتجاه لا عودة منه، ولا يذكرهم فيه أحد حيث يتجسد بالنسبة للأب في زواج يمعن به في تيهه، في حين تتواجه الساردة بضميرها المخاطب مع ذاتها المجروحة التي تفيق بعدما غرق الجميع بمن فيهم أخوها الوحيد باتجاهه نحو الآخر / العدو في إشارة دالة ربما حملتها الكاتبة وجعلتها عتبة من عتبات نصها، وختاماً لغلافه، في بحر التيه الذي ابتلع كل شيء، ف (هم) الذين لم



المحيط، إلى المجموع إلى العام  
في إشارات متوالية ومبثوثة من  
خلال ثايا السرد، فالنزعة للتطهر  
والخلاص التي توجه بها النص  
وشخصيته الرئيسية قد جمعت  
جميع الخيوط في هذا المشهد  
التمهيدي لبداية عهد من السكون  
الشديد الذي ربما سبق العاصفة،  
وهو على الرغم من كل ذلك مازال  
محملاً بآماني الوصل والأمل في  
حياة تتبثق من موات، وحنين ينهض  
من رقاده، على أمل عودة الحب  
القديم أو المعنى الذي تجسده  
عودة طارق لتضميد الجراح من  
عودة الحياة إليها مرة أخرى، فها  
هي الساردة تعود . كما بدأت نصها  
. بهذه الحميمية المتضرعة إلى  
معبدها ومحرابها السامي أمام  
المرأة التي احتلت منها كل تاريخها  
وقدمته على مذبح السرد تعود  
لتحمل آمالها وتطلعاتها مرة أخرى  
والتي لا تتي تتوقف عن التحليق،  
لكنها تعود دوماً في دائرة التيه .  
بالرغم من الخلاص . لتلاقي نقطة  
البداية التي بدأتها مرة أخرى على  
محيط الدائرة:

« وعندما تعودين لغرفتك في بيت  
أبيك تقفين أمام المرأة. تنزعين

ملابسك، تدققين النظر لجسدك ...  
ويعاودك صوت أمك ..... » ٢٣

لتكون النهاية بداية جديدة ودورة من  
دورات التيه التي يحدوها الأمل في  
الجمع بين الشئتين، بعد أن تفرقا  
وظننا أن لا تلاقيا، فهل يتلاقيان؟  
ربما وضعت الكاتبة هذه النهاية  
وهذا السؤال لتعانق الديمومة،  
ودلالات الوجود على محيط هذه  
الدائرة التي لا تكف عن الدوران،  
ولا يكف فيها الإنسان عن التمني  
برغم العودة دائماً إلى نقطة البداية  
التي ربما كانت . في ضمير النص  
الروائي . أفضل بكثير من الانتظار  
على قارعة النهايات. فهنا أكدت  
النهاية على المدى الذي استوعبته  
الرواية بالجمع بين وجود واحتشاد  
تلك المساحة الزمنية الطويلة  
بأحداثها وتقاطعات خطوطها،  
واختزالها من خلال مشهدين  
أمام المرأة ربما كانا مشهداً واحداً  
وانهمرت منه كل هذه الشلالات  
المندفعة بما يعبر عن اختزال الزمن  
وتفتيته وتشظيه، وجعله ككبسولة  
انفجرت ما بين لحظتي الإطلالة  
في المرأة التي فجرتها الكاتبة  
بوعيا السرد/ قصصي الجاد .

## كلمات أجنبية في اللهجة الكويتية



جمعها وشرحها: خالد سالم محمد \*

تأثرت اللهجة الكويتية على مر العقود بلغات ولهجات مختلفة، كالفارسية والهندية، والتركية والإنجليزية، وبعض الكلمات الإيطالية والفرنسية والسواحلية والأوردية، وبقيت كلمات سريانية وأرامية، وهذا يعكس مدى علاقاتها وتأثرها بحضارة وتجارة تلك البوّل منذ نشأتها.

وفيما يلي تُبَيِّنُ لبعض من تلك الكلمات.

---

\* باحث من الكويت.

- خ -

خَنْدَرِيس	الخندريس، التمر الحويل الذي مر على قطفه حَوْل، أي عام. قال ابن دريد: أحسبه معربا. وقال الجواليقي: إنه من صفات الخمر «كندريش» رومي معرب. وفي المنجد تطلق على الخمرة القديمة.
خِنَّة	الخنّة، العطر والجمع خنونات، والتسمية تركية تطلق على نوع من الخور، كما تطلق على الحناء، وهناك قول بأنها عربية وتعني الأنف أو طرفه، والرائحة التي هي الخنة مأخوذة من هذا.
خَوْش	لفظة استحسان وقبول ورضا، وهي فارسية تركية مشتركة بمعنى: طيب، حَسَن، جميل.

- د -

دَادَا	لفظة نداء واستعطاف يقولها الطفل الرضيع لأخيه أو أخته، وللأطفال في مثل سنه، ويقال إنها سريانية «دادا» بمعنى الداية أو المربية التي تعتني بالأطفال. وقيل من «داذتا» بالأرامية بمعنى حبيبة، وردها بعضهم إلى «الدأءاء» بمعنى الأمة كما جاء في القاموس المحيط، قال السيد أدبي شير: الدأءاء: الأمة، وتطلق بالعموم على الجارية وبالأخص الجارية المسنة التي تربي وتلعب مع الأطفال، وذكر الدكتور إبراهيم السامرائي: أنها لغة مشتركة ما بين السامية والعربية.
دَارْسِين	الدارسين: القرفة، لحاء بعض الأشجار التي تزرع في جزيرة سيلان، وهي عبارة عن أعواد بنية تنزع من جذوع هذه الأشجار، تضاف إلى البهارات أو تطبخ بالماء، ويتخذ منها شايا يسمى «جاي دارسين». والتسمية فارسية «دارجيني» دار بمعنى خشب وجين الصيني، أي الخشب الصيني، وهي في الكردية أيضا بنفس اللفظ والمعنى.
دَاس	من مصطلحات لاعبي الورق «الجنجفة» يقولون: لعبنا داس أو داسين. والداس لفظة فارسية تعني الورق أو المجلس الذي يضم لاعبي الورق. هكذا في الموسوعة الكويتية المختصرة.



دَال	من الألفاظ القديمة التي تطلق على العدس ربما لازال البعض يستعملها، وهي هندية بهذا الاسم والمعنى.
دَامِج	بمعنى: فاسد، تالف، نقول البضاعة دامجة أي تالفة، وهي انجليزية بهذا اللفظ. وأقول ربما تكون مأخوذة من اللفظة العربية الدامق بمعنى الفاسد الذي لا خير فيه.
دَامَن	الدامن: طرف الشراع السفلي، أو طرف الشيء، وهي فارسية «دامان» بمعنى الحاشية أو الذيل، وهي بالهندية كذلك، هكذا في المعجم الفارسي الكبير.
دَامَة	لعبة شعبية من أقدم الألعاب الكويتية، يقول حمد السعيدان: عرفها الكويتيون عن الهنود، وهي عبارة عن قطعة قماش تُفرش على الأرض وبها مربعات متساوية عدد ٦٤ مربعا منها ٣٢ مربعا يختلف لونها عن المربعات الباقية - وليس شرطاً - ويتبعها ٢٨ قطعة خشبية نصف كروية تعرف بالصايات الواحدة صاي، ويتبارى في لعبتها اثنان على غرار لعبة الشطرنج. قال السيد أدي شير: الداما لعبة معروفة، قيل فارسية والأصح أنها تركية مشتقة من «دام» بمعنى حبال وحيلة.
دَانْتِيل	نوع من القماش المشبك أو المخرم من الحرير أو الكتان عُرف منذ القرن السادس عشر الميلادي أول مرة في مدينة البندقية في إيطاليا. متداول ومعروف بالكويت بهذا الاسم منذ فترة طويلة.
دَانَة	الدانة: اللؤلؤة الكبيرة والجمع دانات، وتطلق على أحسن اللآلئ وأجملها، يفرح بها البحارة إلى أقصى حد. ومن أشهر الدانات التي عثر عليها في الكويت ويضرب فيها المثل: الدانة التي عثر عليها الحاج عمر الياقوت وعُرفت «بدانة عمر» وقد باعها بمبلغ ١١٠,٠٠٠ ألف روبية حوالي ٩٢٥٠ دينار مع أنها كانت تساوي أضعاف هذا المبلغ. ولفظة دانة فارسية من «دانة در» بمعنى درة، جوهرة.

دَانَة لِدَانَة	وَيُغْنَى أَيْضاً يَا لَيْلَة دَانَة لِدَانَة، وَهُوَ دَنْدَنَة لِحْن وَنَغَم صَوْتِي يَتَغْنَى بِهِ أَثْنَاء تَأْدِيَة الصَوْت حَيْث يَرْدُدُون: يَا لَيْلَة دَانَة لِدَانَا يَا لَيْلَة دَانَة لِدَان، قَبْل الدَّخُول إِلَى كَلِمَات الصَوْت أَوْ الْأَغْنِيَة.
دَاو	وَفِي الْأَصْل بِحَسَبِ اجْتِهَادِي عِبَارَة عَنْ شَيْلَة بَحْرِيَة خَاصَّة بِمَهْنَة الْغَوْص عَلَى اللَّؤْلُؤِ فِيهَا رَجَاء وَاسْتِعْطَاف مِنْ الْمَوْلَى عَزَّ وَجَلَّ بِأَنْ يَرْزُقَهُمْ وَيُوفِّقَهُمْ فِي الْحَصُولِ عَلَى دَانَة كَبِيرَة غَالِيَة الثَّمَن لِكِي تَدْر عَلَيْهِمْ رِزْقًا حَلَالًا نَظِير تَعْبِهِمْ وَجَهْدِهِمْ.
دَاو	الدَّاو: اسْم أُطْلِقَ عَلَى أَحَدِ السَّفَن الْكُوَيْتِيَة الْكَبِيرَة مِنْ نَوْع «الْيَوْم» وَذَلِكَ فِي عَام ١٩١٤م. وَيُقَالُ أَنَّ الْأَسْمَ امْتَدَادَ لِسَفْنِ شِرَاعِيَة كَبِيرَة تَعُودُ إِلَى الْعَصْرِ السُّومَرِي، وَهَنَّاكَ قَوْلُ أَنَّ هَذَا الْأَسْمَ كَانَ يُطْلَقُ عَلَى نَوْعٍ مِنَ السَّفَن الشِّرَاعِيَة الْكَبِيرَة الَّتِي كَانَتْ تَقُومُ بِرَحَلَاتٍ سَنَوِيَة إِلَى شَوَاطِئِ شَرْقِي إِفْرِيقِيَا. وَالتَّسْمِيَة سَوَاحِلِيَة مَعْنَاهَا: الْمَرْكَبُ الْكَبِيرُ.
دَايَة	الدَّايَة، الْقَابِلَة، الْمَرْبِيَة، الْحَوَافَة، وَالَّتِي تُولِدُ النِّسَاءَ وَتَخْدُمُ الْعُرُوسَ وَتَعْتَنِي بِالْأَوْلَادِ. وَالتَّسْمِيَة فَارْسِيَة مَعْرِيَة مِنْذُ زَمَنٍ بَعِيدٍ.
دَجَّة	الدَّكَّة: وَتَلَفُظُ الْجِيمِ جِيمًا فَارْسِيَة، بِنَاءً حَجَرِيٍّ مِنَ الطَّابُوقِ أَوْ الْأَسْمَنْتِ يَبْنَى أَمَامَ الدَّارِ أَوْ الدِّيْوَانِ لِلْجُلُوسِ. وَالتَّسْمِيَة عَرَبِيَّةٌ مِنْ أَصْلِ سَرِيَانِي.
دَخْتَر	الدَّخْتَر: لَفْظَة قَدِيمَة كَانَتْ تَطْلُقُ عَلَى الدَّكْتُورِ، الطَّبِيبِ. وَهِيَ مُحَرَفَة عَنْ الْإِنْجَلِيزِيَّة. Doctor.
دَرَابِيل	نَوْعٌ مِنَ الْفَطَائِرِ الْجَافَةِ تَتَكُونُ مِنْ عَجِينٍ مَرَّقٍ يُلْفَ حَوْلَ بَعْضِهِ الْبَعْضُ عَلَى هَيْئَةِ «دَرَبِيل» أَيْ مِنْظَارِ الرُّؤْيَا بَعْدَ أَنْ يُرَشَّ عَلَيْهِ سَكَّرٌ نَاعِمٌ، وَهُوَ مِنَ الْحَلَوِيَّاتِ الْقَدِيمَةِ، وَالتَّسْمِيَة فَارْسِيَة مَرْكَبِيَّةٌ مِنْ «دُور» بِمَعْنَى الْبُعْدِ وَ«بِيل». الرُّؤْيَا وَالْمَعْنَى الْعَامُّ الرُّؤْيَا عَنْ بَعْدٍ.
دَرَابِزِين	الْخَشَبُ أَوْ الْحَدِيدُ وَغَيْرُهُ الَّذِي يُوضَعُ كَحِمَايَة عَلَى امْتِدَادِ السَّلَامِ الدَّاخِلِيَةِ لِلْمَنَازِلِ وَغَيْرِهَا. وَالتَّسْمِيَة فَارْسِيَة.
دَرَام	وَعَاءٌ حَدِيدِيٌّ مُتَعَدَّدُ الْأَحْجَامِ يَسْتَعْمَلُ لِحِفْظِ الْمَاءِ أَوْ الْكَازِ أَوْ الزَّيْتِ، قَلَّ اسْتِعْمَالُهُ فِي الْوَقْتِ الْحَاضِرِ. وَالتَّسْمِيَة أَنْجَلِيزِيَّة

## مسرحية زواج الجنية في قرية (س)

بقلم: عبدالرحمن حمادي \*

أشخاص المسرحية :

- مساعد شرطة رئيس المخفر
- شرطي
- أبو مهدي
- مهدي
- معلم المدرسة حسان
- أبو حلوم
- حلوم
- الدرويش أبو مبخرة
- الجنية
- أشخاص ثانويون



( ترفع الستارة عن مكتب شرطة متواضع الأثاث - المساعد جالس وراء الطاولة وبجانبه الشرطي يكتب - قبالتهما يجلس أبو مهدي وهو رجل عجوز يبكي بحالة إعياء وسالم معلم المدرسة جالس).

أبو مهدي ( يبكي بحرقة ): اللعينة قتلته ياسيدي رئيس المخفر .. هي المجرمة القاتلة ( بتهديد ) والله وأمان الله لن أترك تأري منها .. سأحرقها

المساعد : اهدأ يا أبو مهدي .. اهدأ أرجوك ( لحسان ) لن نستطيع كتابة إفادته إذا استمر على هذه الحالة ... ( باستكثار ) هل يعقل أن نكتب في ضبط مخفر أن الجنية قتلت مهدي ابن المختار!

أبو مهدي: اكتب ذلك يا سيدي .. اكتب فهذه هي الحقيقة .. لكن أقسم أنني سأنتقم منها .. لن أترك درويشا في المنطقة إلا سأقصده ليحرقها ( يبكي )

المساعد : يا أستاذ حسان .. نحن أمام جريمة قتل يجب أن نعرف ملابساتها .. لقد كشفنا بحضور الطبيب الشرعي على جثة المغدور مهدي

\* كاتب من سوريا .



خارج القرية في البرية وتبين أنه مات نتيجة طعن نافذ في صدره . والمشكلة أن كل من سألناه من أهل القرية يؤكد مثل ما يقول والده أن الجنية قتلتة ؟

أبو مهدي : نعم .. الجنية اللعينة قتلتة يا سيدي .. الله ينتقم منها ويحرقها ويحرق أهلها مثلما حرقت قلبي على ولدي .

الشرطي : ماذا ياسيدي ؟ هل أكتب إفادة أبو مهدي كما يقولها ؟

المساعد : تكتب ماذا يا رجل ؟ هل تريد أن تجعلنا مسخرة أمام القاضي عندما نرفع له الضبط ؟

الشرطي : إذن كيف سنختم الضبط .. يجب أن نختمه .. ( يلتفت حواليه بحذر ) ياسيدي لماذا لا يكون كلام المختار

أبو مهدي صحيحا .. أنا من المنطقة وأعرف رجالا تلبسهم جنيات و ..

المساعد ( يقاطعه ) : دعك من هذا الهراء يارجل ( لحسان ) أنت يا أستاذ والمعلم الوحيد في مدرسة القرية وكنت على علاقة جيدة بجميع رجالها وشبابها بما فيهم المغدور مهدي .. هذا ما أكدته الجميع لذلك استدعيتك كشاهد ، لا بد أن لديك شيئا قد يفيد التحقيق .. أعني هل كان مثلاً هناك أعداء لمهدي أو ثار بين أهله وآخرين .

حسان ( يبتسم قليلا بأسى ) : لأعتقد أن أحداً كان يكره مهدي أو يكن له كرها ..

المساعد : ومع ذلك نريد أن نستمع منك لو سمحت عما تعرفه عن علاقة مهدي بالآخرين أو ما حدث معه .. أي شيء تخبرنا به سيفيد

التحقيق .

أبو مهدي ( بحدة وبكاء ) : ياسيدي لماذا تتعب الأستاذ ؟ كلنا نعرف أن الجنية عشقت ابني ثم تلبسته ثم قتلتة

المساعد : حسبي الله ونعم الوكيل .. صبرك الله على مصيبتك يا مختار ( لحسان ) تفضل يا أستاذ .. أنا أستمع لك .

حسان : حسنا .. أنت تعرف يا حضرة المساعد أنني كمعلم وحيد في مدرسة هذه القرية النائية أقيم في المدرسة بعد نهاية الدوام ، وكان مهدي رحمه الله من أكثر المترددين عليّ بعد نهاية الدوام حيث نحتسي الشاي ونتبادل الأحاديث .. وذات مرة كنا نشرب الشاي ..

( إظلام - إنارة على زاوية موجود فيها سيورة مدرسة وشاب بلباس ريفي هو مهدي وحسان يشريان الشاي )

حسان ( يضحك ) : إذن هكذا يامهدي .. أنت عاشق .. لست سهلاً كما خيل لي .. مهدي : ذبحني العشق يا أستاذ .. كل يوم اذهب سيرا على القدمين إلى قرية خويتلة وأنتظر عند البيدر لتمر حلوم مع رفيقاتها وهن ذاهبات ملء الماء من البئر ، تنتظر إلي من بعيد فيخفق قلبي .. يخفق بشدة ، وبعد أن تملأ جرّتها نتبادل النظرات وتبتسم لي فيخفق قلبي مجدداً .. يخفق بشدة

حسان : هذا هو العشق ( بمزاح ) أنت صرت من مشاهير العشاق يامهدي ينطبق عليك قول الشاعر

أنت ابني البكر وسنذهب بوجاهة  
كبيرة لنخطب حلوم ابنة مختار  
قرية خويثلة لك

حسان : مبروك سلفا ( مهازحا )  
أجزم أنك بعد زواجك الميمون لن  
تأتي لزيارتي في المدرسة .. اشرب  
شاي

( إظلام - إنارة على زاوية مخفر  
الشرطة )

المساعد : أفهم من كلامك أن  
مهدي كان على وشك الزواج؟

حسيان : هكذا كان المفترض .. فقد  
شكل المختار أبو مهدي وجاهة من  
وجوه القرية وباعتباري معلم القرية  
كنت مع الوجاهة وذهبنا إلى قرية  
خويثلة لنخطب حلوم

أبو مهدي ( ببكاء ) : يا أستاذ لماذا  
تفتح جروحي مجددا ..

المساعد : دعك منه يا أستاذ  
وذهبتم لقرية خويثلة

حسان : نعم .. وفي مضافة القرية  
احتفلوا بنا ودارت علينا القهوة و ..

( إظلام - إنارة على ما يبدو أنها  
مضافة قرية ورجال يتوزعون فيها  
بينهم مهدي - أبو حلوم وأبو  
مهدي جالسان قبالة بعضهما )

أبو حلوم : يا هلا بيكم من ملفاكم  
لملفاكم .. ترى والله زارتنا البركة .

أبو مهدي : ما قصرت يا مختار  
.. وأنت تعلم أننا جئنا بهذه الوجاهة  
الكريمة لنطلب يد ابنتكم المصون  
على سنة الله ورسوله .

أبو حلوم : ابشروا .. بعون الله  
لاتردون خائبين ..

نظرة فابتسامة فسلام .. لأ .. فسلام  
لم تصلوا إليها بعد

مهدي ( يضحك قليلا ) : بل وصلنا  
إليها يا أستاذ .. أنا مهدي أعجبك  
حسان : يعني سلمت عليها ؟

مهدي : وتحدثنا .. من عدة أيام  
تخلفت قليلا عن رفيقاتها وتحدثت  
معه

حسان : أي هكذا يفعل العشاق  
.. وماذا قلتما لبعضكما

مهدي ( بنشوة ) : قلت لها أنا  
أحبك يا حلوم ..

( إظلام - إنارة على بقعة فيها مهدي  
وفتاة هي حلوم ومعهما جرة ماء )

مهدي : نعم .. أحبك .. وكل يوم  
أتي من قريتنا مشيا على القدمين  
لمدة ساعة لأحظى برؤيتك .. ويشهد  
الله أنني كلما رايتك يخفق قلبي  
.. مارذك

حلوم ( بخجل ) : أنت تجعلني أشعر  
بالخجل

مهدي : يعني .. هل تقبلين حبي؟  
حلوم : لن أجد شابا أفضل منك  
أحبه ويحبني .. لكن أحضر أهلك  
لخطبتي إذا كنت صادقاً بحبك

( إظلام - إنارة على زاوية  
المدرسة )

حسان : فتاة أصيلة .. طلبت أن  
تخطبها .. هكذا تفعل الأصيلات .

مهدي : طبعاً .. لذلك أخبرت  
والدي المختار .. فرح كثيراً .. صحيح  
هو متزوج من امرأتين ولكن حتى  
الآن لم ير أحفاده .. قال لي أبشر ..

أبو مهدي : على بركة الله ..وكم  
مهرها يا مختار ؟

أبو حلوم : تراها تسوى الكثير ..  
لكن لأجل هذه الوجوه الكريمة  
مهرها عشرون نعجة وفوقها مائة  
ألف ليرة

أبو مهدي: ابشر..مهرها مثل ما  
قلت وزود

ابو حلوم : الغدا جاهز يا الضيوف  
.. ( لرجل ) ادخلوا المناسف ياعكاب  
الرجل: حاضر ..

(إظلام - إنارة على زاوية المخفر)  
الشرطي: ياسيدي أنا لا أرى فائدة  
من هذا الكلام ..هل سنكتب ذلك  
كله في دفتر الضبط

أبو مهدي ( ييكي): نعم .. قل له  
أن لافائدة من هذا الكلام ..الجنية  
هي التي قتلت مهدي ..لماذا لا تريد  
تصديقي يا سيدي رئيس المخفر؟

المساعد ( للشرطي): أبو مهدي  
وفهمنا ..لكن أنت لا تتدخل ولا  
تقاطع الأستاذ ..تفضل يا أستاذ  
..أكمل ..ماذا حدث بعد ذلك ؟

حسان : تناولنا الطعام في المضافة  
..مناسف ولحم وشحم ولحم كما  
يقولون ..أبو حلوم لم يقصّر بالكرم  
معنا، وكما هي العادة خرج مهدي  
ووالده إلى خارج المضافة لغسل  
أيديهما من أثر الطعام ، والمعتاد  
في وليمة الخطوبة أن المخطوبة  
هي التي تصبّ الماء من الإبريق  
لخطيبها ووالده ، وعندما دخل  
أبو مهدي دخل بحالة غير طبيعية  
..كان متعرقاً ومنفعلاً .

(إظلام - إنارة على زاوية المضافة)  
حيث يدخل أبو مهدي متعرقاً  
وعلائم الاضطراب بادية عليه  
(ويجلس )

حسان: خير يا مختار ؟أراك متعرقاً  
..هل أنت مريض ؟

أبو مهدي ( باضطراب): انها  
جميلة جداً ..أجمل من صورة  
فطوم المغربية ..أجمل من الجنيات  
في الحكايات

حسان ( بنوع من الهمس) : من  
تقصد؟

أبو مهدي : حلوم .. لم أر أجمل  
منها

حسان ( بمزاح): لتعرف أن ابنك  
مهدي يعرف كيف يختار ...الله  
يهنيهما ببعضهما

أبو مهدي ( لأبي حلوم ): وبعد ما  
تغدينا أريد يكون كل شيء واضح ..

أنتم تدرّون أنني متزوج من زوجتين  
أبو حلوم ( ممازحاً) : وأنا متزوج  
من ثلاث زوجات .

مهدي( ممازحاً): أخشى يا أبي  
أنك تفكر بالزوجة الثالثة لتصير  
مثل عمي أبو حلوم .

أبو حلوم ( يضحك): كما يقال  
صارت وصارت ..دعنا نبحث لك  
عن عروس من قريتنا و.....

أبو مهدي ( يقاطعه): تبحثون عن  
ماذا ..أنا وجدت عروسي .

أبو حلوم : من هي يا (أبو مهدي)  
..قل من هي وسنخطبها لك اليوم .  
أبو مهدي: تخطبونها ؟ ألم نخطبها  
منك قبل قليل وأنت وافقت .



أبو حلوم ( باستغراب ) : تقصد ابنتي حلوم ؟

مهدي ( بدهشة ) : هل هذا وقت المزاح يا أبي ؟

أبو مهدي ( بصرامة ) : اخرس يا ولد ..

حسان ( بدهشة شديدة ) : يا مختار هل جنت ؟ إنها بعمر بناتك .. ثم أننا جئنا وخطبناها لابنك وليس لك

أبو مهدي : أنت ابن مدينة ولا تعرف عاداتنا . لا تتدخل

حسان : لكن ابنك مهدي ..

أبو مهدي : هو قادر على أن يجد له عروسا أخرى وسأخطبها له وأدفع له مهرها ولو كان ألف نعجة

مهدي ( يقف غاضبا ) : يا أبي تعقل .. أنت تسرق مني الفتاة التي أحببتها .

أبو حلوم : اخرس يا مهدي .. بنتي لا تعرف هذه المسخرة التي تسمونها حب .

( يخرج مهدي غاضبا )

حسان : يعني أفهم يا أبو حلوم أنك موافق على ما طلبه المختار أبو مهدي ؟

أبو حلوم : لم لا .. أبو مهدي رجل ولا كل الرجال .. لكن .. بصراحة يا أبو مهدي نحن اتفقنا على المهر على أساس أن العريس مهدي .. أما الآن ..

أبو مهدي : أعرف .. كم تريد أن يكون المهر ؟

أبو حلوم : مائة نعجة وبقرتان

ومائتي ألف ليرة و ..

( إظلام - إنارة على المخفر )

حسان : وهكذا ذهبنا بوجاهة لمهدي فتحولنا وجاهة لأبيه وقد تزوج أبو مهدي حلوم في اليوم التالي .

المساعد ( بدهشة وغضب ) : هل هذا الكلام صحيح ؟ تزوجت الفتاة التي كان ابنك سيتزوجها ؟

أبو مهدي : تزوجتها بالحلال يا سيدي .. بالحلال .. واسأل الأستاذ . قلت لمهدي أن يبحث لنفسه عن عروس أخرى ومهرها عليّ سأدفعه ولو كان ألف نعجة .. ( يبكاء ) لكن اللعينة الجنية لم تتركه يبحث .. عشقته وتلبسته ثم قتلتها .

المساعد ( بغضب ) : لا تكمل .. اسكت ( لحسان ) وماذا حل بمهدي بعد ذلك ؟

حسان : المسكين كانت صدمته قوية ، غاب عدة أيام عن القرية وقيل أنه ذهب يبحث عن عروس لنفسه .. وذات مساء دخل عليّ بهيئة رثة ومنظر مزري و ..

( إظلام - إنارة على مشهد المدرسة - مهدي مع حسان بهيئة مزرية وذقن طويلة )

حسان ( بمواساة ) : هكذا يا مهدي انقطعت عني .. لم أعد أستلذ بشرب الشاي بدونك .. أين كنت يارجل ؟ ( بممازحة ) قيل لي أنك ذهبت تبحث عن عروس .

مهدي : صحيح .. ذهبت أبحث عن عروس .



حسان : الفتيات موجودات في القرية هنا ، لماذا لاتختار واحدة منهن بدلا من التعب والبحث في القرى الأخرى.

مهدي : وهل تضمن لي أن العروس التي سأختارها لن يخطفها أبي مني كما فعل مع حلوم؟

حسان : لا يارجل..كانت مرة ولن تتكرر..أنا أضمن لك أنها لن تتكرر.

مهدي : أنت لاتعرف والدي يا أستاذ ..لكن .. ( يضحك بما يشبه تصرفات مجنون ) هذه المرة لن يستطيع خطف العروس مني .. أتعرف لماذا ؟

حسان : لماذا ؟

مهدي : لأن العروس هذه المرة جنية .

حسان : جنية !!

مهدي ( بتأكيد ) : نعم .. جنية إنها

أجمل من حلوم بألف مرة ..

حسان ( بأسى ) : حسبي الله ونعم الوكيل .. الشاب بدأ يفقد عقله .. يامهدي اهدأ .. أنت تتخيل .

مهدي : لا أتخيل يا أستاذ .. هنا في برارينا الجنيات يعشقن البشر أحيانا .. وأنا كنت ليلا في البرية قبل يومين عندما فجأة ..

( إظلام - إنارة على بقعة ضوء وسط المسرح - مهدي مرتعب وأمامه فتاة مرتدية جلبابا أبيض اللون تمثل دور الجنية - موسيقا مرافقة توحى بأجواء السحر )

الجنية : لاتخف يامهدي ابن أبو مهدي ..أنا جنية من بنات الجان

عشقتك من زمان .

مهدي ( بخوف شديد ) : أعوذ بالله منك ..ماذا تريد مني ..

الجنية : أريد الزواج منك ..تزوجني وسأغنيك حتى أرضيك .

مهدي : أتزوجك ؟ يا بنت الجان أنا لن أتزوج بعد حلوم التي خطفها أبي مني .

الجنية ( تضحك بصوت غريب ) : تخاف أن يخطفني منك ..لايقدر بشر على خطف جنية ..إذا أردت سأجعل أباك يسوح في البراري ولا يعرف أحد له أثرا ..هكذا سأنتقم لك .

مهدي ( برجاء ) : لا .. أرجوك يا جنية ..مهما فعل بي فهو أبي ..أعرف أنه ذبحني عندما خطف حلوم مني .. لكه أبي .. لاتؤذيه أرجوك .

الجنية : إذن أتزوجني ..تحضر والدك ووجاهة من أهل قريتك إلى هنا بعد يومين قبل أن ينبج الذئب عند المغارة الفوقانية ..تطلبون يدي ..وإذا تأخرتم سألبس جسدك وتعرف بعدها كيف سأعذبك ( إظلام جزئي يخفي الجنية ) .

مهدي : يا جنية .. لكن ..انتظري حتى أفهم منك .

( إظلام - إنارة على المدرسة - مهدي وحسان )

حسان : كان الله بعونك ..اهدأ بينما أعد الشاي لنشره معا

مهدي : لاوقت عندي يا أستاذ .. يجب أن أذهب بالحال وأخبر

الدرويش : شنتوت شنتوت .. تقول  
أنا تأخرنا وعوى الذئب عند المغارة  
الفوقانية لذلك غضبت وستلبس  
جسد مهدي الآن .

أبو مهدي : أفعل شيئاً يادرويش ..  
امنعها أن تسكن جسده .. ستعذبه  
..

الدرويش : لافائدة .. أنا أراها وهي  
تتسل وتدخل جسد مهدي

( مهدي يتلوى ويصرخ متألماً مع  
حركات غريبة )

أبو مهدي ( يتألم ) : ماذا تفعل  
به اللعينة ؟ إنها تعذبه يادرويش ..  
أفعل شيئاً أرجوك

الدرويش : لاتقلق .. خذوه لداري  
وسأجلدها حتى تخرج من جسده  
.. خذوه بالعجل العجل

( يحمل رجلان مهدي - إظلام -  
إنارة على المخفر )

المساعد : يبدو أننا دخلنا في متاهة  
كبيرة .. جنية ودرويش ولا اعرف  
ماذا سيستجد ..

أبو مهدي : اللعينة سكنت جسده يا  
سيدي .. طلعت قليلة الذمة .. غدارة  
.. لهذا أخذناه لبيت الدرويش أبو  
مبخرة .. أرسلت للمدينة من اشترى  
لي من سوق العطارين البخور المستكي  
وعرف الديك والعصفر الأصفر وكل  
ما طلبه الدرويش أبو مبخرة من  
مستلزمات إخراجها من جسده ..

( إظلام - إنارة بقعة ضوء يظهر  
فيها مهدي مقيدا بحبال والدرويش  
يجلده بقوة ومعهما أبو مهدي )

الدرويش : اخرجني من جسده وعليك

والدي ليجهز نفسه ويجمع الوجاهة  
لنذهب ونخطب الجنية في الوعد  
الذي حددته .. هذه جنية لامزاح  
معها يا أستاذ .

( يخرج مسرعاً وهو يضحك بجنون  
- إظلام - إنارة على المخفر )

المساعد : إذن جاءك ابنك وقد  
أصابه الجنون .. لماذا لم تخبرني  
بذلك حتى الآن ؟

أبو مهدي : لم يكن مجنوناً يا  
سيدي .. كان مسحوراً .. سحرته  
الجنية ، وشخصياً فرحت كثيراً  
عندما أخبرني لأن ابني سيتزوج  
جنية .. أسأل أهل القرية .. شكلت  
وجاهة كبيرة تليق بمقام بنات الجن  
وأخذنا معنا الدرويش أبو مبخرة  
وذهبنا ليلاً للمكان الذي حددته  
وفي الموعد الذي ضربته .. تماماً  
قبل أن يعوي الذئب عند المغارة  
الفوقانية ..

( إظلام - إنارة على بقعة ضوء -  
أبو مهدي وبعض الرجال ومهدي  
والدرويش )

الدرويش : شنتوت شنتوت .. اظهري  
يابنت الجان وعليك وعلينا الأمان  
.. جئنا وجاهة كبيرة لنخطبك  
لمهدي ابن أبو مهدي .. احضري  
احضري بالعجل العجل .. شنتوت  
شنتوت

أبو مهدي : منذ ساعات ونحن هنا  
يادرويش .. يكاد النهار يطلع وهي  
لم تأت ..

الدرويش ( بحركة من يصغي لأصوات  
ما ) : هس ... إنها تتحدث معي !

رجل : اسألها لماذا لم تظهر ؟

ونتناول طعام العشاء معا .  
مهيدي : لاوقت لدي يا أستاذ ..  
إنها تنتظرني .  
حسان : عدنا لنفس الأوهام ..  
الجنية تنتظرك؟

مهيدي : نعم .. قالت لي أنها بعد  
أن خرجت من جسدي ازدادت  
عشقا لي .. تعشقني أكثر من  
حلوام التي خطفها أبي مني .. لذلك  
حددت موعد العرس الليلة بشرط  
ألا يذهب أحد غيري إليها .. هل  
تعتقد أنها ستغدر بي كما فعلت في  
المرّة السابقة وتسكن جسدي أم  
تتزوجني بدون غدر!

حسان : يامهيدي هداك الله اهدأ  
ونم الليلة عندي في المدرسة ..  
كل ليلة تشرد في البراري معرّضا  
نفسك لمخاطر الوحوش والذئاب  
مهيدي (يخرج من جيب جلبابه  
خنجرا): اطمئن يا أستاذ .. الوحوش  
والذئاب لا تغدر .. أنا لا أخافها .. لكن  
الجنية قد تغدر بي كما غدر بي أبي  
.. لذلك أعطاني الدرويش أبو مبخرة  
هذا الخنجر .. إنه خنجر مجلوب من  
بلاد الصين ومبخر بضميرة تتين  
وهو قادر على قتل الجن .. قال لي  
إذا شعرت أنها لن تتزوجك وستغدر  
بك عاجلها واطعننها به

حسان ( يبتسم ) : على فرض صحة  
ما قاله الدرويش .. هل أنت ذاهب  
للتزوج الجنية أم تقاثلها؟

مهيدي : لأتزوجها طبعاً .. لكن  
الحذر واجب كما قال الدرويش أبو  
مبخرة ( يقف ويتحدث بهستيريا )  
يجب أن أذهب الآن .. إنها تنتظرني

الأمان .. اخرجني من بين أصابعه  
أو من شعر رأسه أو من حيث ما  
شبث ولن أتعرض لك أكثر (وهو يهز  
المبخرة فوق جسد مهيدي) اخرجني  
بحق البخور المستكي وعرف الديك  
والعصفر الأصفر وسن التمساح  
.. اخرجني ( بحركة من يصغي لصوت  
ما ) ماذا ؟ لن تخرجني .. إذن  
سأجلدك وأحرقك ( يعاود الجلد )  
أبو مهيدي : أرجوك يادرويش ..  
الدم يسيل من جسده بسبب الجلد  
الدرويش : لا تخف .. هذا ليس دمه  
.. إنه دم الجنية ( يستمر بالجلد )  
( إظلام - إنارة على المخفر )

أبو مهيدي : وهكذا ياسيدي بعد  
أيام على جلد الجنية خرجت من  
جسد ابني على يد الدرويش أبو  
مبخرة .. أخذناه وداوينا جراحه  
عند الأطباء في المدينة وعدنا به  
صاغ سليم .. لكن اللعبة عادت  
تلاحقه فصار يخرج ليلا يشرد في  
البرية ولا يعود إلا صباحا .. كان  
يلتقي بها .

المساعد : حسبني الله على ما فعلته  
بابنك يا مختار (لحسان) هل رأيت  
مهيدي خلال هذه الفترة يا أستاذ ؟  
حسان : نعم .. قبل العثور على جثته  
بيوم جاءني للمدرسة وقد ازداد  
استلابا وعليه علامات الإجهاد  
من كثرة ما جلده الدرويش ليخرج  
الجنية من جسده ...

( إظلام - إنارة على المدرسة -  
مهيدي وحسان )

حسان : سامحهم الله على ما فعلوه  
بك يامهيدي .. انتظر سأعد الطعام



ليبدأ عرسي عليها .. ( يخرج راكضا  
وبيده الخنجر )

( إظلام - إنارة على المخفر )

أبو مهيدي : أسمعت يا سيدي  
؟ اللعينة شعرت بوجود الخنجر  
الصيني المبخر بعرف التتين معه  
فقتلته به .. إنها لعينة لا تؤتمن

المساعد : شيء محير .. فعلا شيء  
محير .. كيف سنختم الضبط بعد أن  
سمعنا ما سمعنا ؟

الشرطي : يا سيدي أنا اقترح أن تكتب  
أن الجنية قتلت المغدور .. صدقتي .. أنا  
ابن المنطقة وأعرف ما تفعله الجنيات  
عندما يعيشن أحدا من البشر .

المساعد : اكتب

الشرطي : أكتب أن الجنية قتلت  
المغدور ؟

المساعد : بل اكتب .. وبناء على سماع  
أقوال الشهود الواردة أسماؤهم  
أعلاه تبين أن المغدور كان مضابا  
بمرض نفسي وقام بالانتحار من  
خلال طعن نفسه بخنجر كان معه .

أبو مهيدي ( يقف وبغضب ) :  
لا يهمني ضبطكم .. أنا سأنتقم  
منها .. والله وأمان الله لن أترك  
درويشا صاحب مبخرة إلا وأحضره  
ليحرقوها ويأخذوا ثأري منها .. دم  
ابني لن يذهب هدرًا .

المساعد ( بحدة وغضب ) : بحق الله  
اسكت يامختار .. لم أعد أستطيع  
سماع كلمة واحدة منك .. اسكت

( إظلام - تثار بقعة ضوء في مقدمة  
المسرح يدخل إليها أبو مهيدي وهو  
بيكي )

أبو مهيدي : يا ناس .. لماذا  
لا يصدقني رئيس المخفر و يكتب  
في المحضر أن الجنية هي المجرمة  
التي قتلت ابني مهيدي .

( يخرج أبو مهيدي من البقعة المنارة  
ويدخل الدرويش مع مبخرته )

الدرويش : لقد وعدت أبو مهيدي  
أنني سأخذ له بثأره من الجنية  
.. سأحرقها بالبخور الصيني  
والبخور المستكي وعرف الديك وسن  
التمساح ... ( يهز المبخرة ) شنتوت  
شنتوت . الجنية يجب أن تموت ..

( يخرج الدرويش من البقعة المنارة  
- تدخل الفتاة التي تمثل الجنية  
لباسها الأبيض مع موسيقى موحية  
بعوالم السحر )

الجنية : لا أعرف إن كنت قتلت  
مهيدي أم لا .. بل لا أعرف إن كنت  
موجودة في هذه المسرحية أم لا  
.. عادة أكون موجودة في الحكايات ،  
لكن لم يحدث أن قتلت الذي عشقته  
من بني الإنس ، فلماذا حملوني دم  
مهيدي وأنا لا أعرف نفسي

( تخرج الجنية من بقعة الضوء -  
يدخل حسان )

حسان : بصراحة أيها السادة أنا  
كرئيس المخفر مختار في تحديد  
من قتل مهيدي ليلة خطوبته على  
حلوم ... عفواً .. أعني ليلة عرسه  
على الجنية ، لذلك أرجوكم بعد  
ذهابكم لمنازلكم فكروا وقد تصلون  
لتحديد هوية القاتل ... وقد تكون  
الجنية .. من يدري !!

ستار

## عثمان موافي رحيل هادئ .. لعالم نبيل

بقلم: د. محمد مصطفى أبو شوارب \*

مثلما عاش حياته كلها في هدوء وسكينة؛ كان رحيل أستاذنا العالم الجليل الدكتور عثمان موافي في وداعة واطمئنان .. هي أيام قلائل على فراش المرض، سبقت إطلالة أخيرة على زملائه وطلابه وقسمه وكليته حيث أفنى سنني عمره التي جاوزت السبعين، أنفقها رحمه الله بين من أحبهم وأحبوه، وأخلص لهم وأخلصوا له، آمننا مأموناً في عمله وبيته اللذين وهب نفسه إليهما دون سواهما من مشاغل الحياة ومألهيها .

لم يكن من وكد عثمان موافي أن يلاحق الشهرة والأضواء، بل كان عن معرفة ويقين أبعد الناس عنهما . ولم يكن من همه أن يسعى وراء الجاه والثراء، وإنما كان عن ثقة وقناعة أزهد الناس فيهما . وربما لا أبعد عن الحقيقة إن قلت إن الرجل تمتع بقدر قلما يناله إنسان من المصالحة مع النفس ومع الآخر في آن معاً، وهو ما هياً له أن يتميز بلون خاص من الحضور الأسر، يحلو لي أن أسميه كاريزما الهدوء .. تلك الكاريزما الفريدة التي مكنته من أن يحظى بثقة الجميع واحترامهم ومودتهم، وأعانتة على أن يضطلع في حكمة وأناة؛ بأعباء الإدارة ومهامها الجسام على مدى ما يقرب من خمس عشرة سنة أمضاها رئيساً لقسم اللغة العربية واللغات الشرقية، ورئيساً لقسم المسرح، ووكيلاً لكلية الآداب لشؤون البيئة والمجتمع، فوكيلاً لكلية لشؤون البحوث والدراسات العليا حتى بلوغه سن التقاعد؛ فكان خلال هذه السنوات الطوال مثلاً حياً للموادعة والإيثار، وتجسيدا صادقا للقيم الجامعية الرفيعة والأخلاق الإنسانية النبيلة .

ولقد شرفت بأن أكون واحداً من الذين قطعوا دريهم العلمي بصحبة هذا العالم الكبير الذي درست عليه منذ التحقت بقسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة الإسكندرية سنة ثمان وثمانين وتسعمائة وألف إلى

\* أستاذ الأدب والنقد - كلية التربية، جامعة الإسكندرية.

درسها الدكتور عثمان موافي وفق ما اختطه لنفسه من منهج علمي رصين يعتمد على التناول المغاير، وتحري الموضوعية، واعتماد العبارة المحكمة؛ وهي سمات لازمت الراحل الجليل منذ بداية مشواره العلمي الذي افتتحه بدراسة مؤسسة رائدة حول منهج النقد التاريخي عند المسلمين مقارنة بالمنهج الأوروبي، نال عنها درجة الماجستير، أعقبها دراسة كاشفة ممهدة حملت عنوان «التيارات الأجنبية في الشعر العربي حتى نهاية القرن الثالث الهجري» نال عنها درجة الدكتوراه. وهي في مجملها بحوث لو نظرنا إليها في سياق إنجازها خلال ستينات القرن الماضي وسبعيناته لاستطعنا أن ننزلها منزلتها الصحيحة، وأن نقدرها حق قدرها جِدَّةً وتفرداً، وريادةً وابتكاراً.

وفي اعتقادي أن أبرز ما تميز به منهج الأستاذ الدكتور عثمان موافي العلمي، وتأثر به طلابه، ولي الشرف أن أكون في عدادهم- إنما هو حرصه على الصدور عن النصوص والاحتكام إليها، صحيح أنه لم يكن ناقدًا نصيًا حسب المواضع المعروفة للنقد النصي، إلا أنه كان في صدارة الأساتذة الجامعيين الذين يشغلون بالنصوص المصدريّة؛ يدرسونها طلابهم، ويحضونهم على فهم لغتها وإدراك مقاصدها والوعي بمرجعياتها وسياقاتها التاريخية والفنية والفكرية جميعاً. فكان غفر الله له حريصاً على أن يقرأ مع

أن حصلت تحت إشرافه على درجة الدكتوراه سنة إحدى وألفين، لم تتقطع صلتني العلمية أو الشخصية به يوماً واحداً، خلال هذه السنوات وما بعدها إلى يوم رحيله، ولا أظنني مستغنياً حتى آخر رحلة العمر عن شيء مما علمنيه عثمان موافي؛ شأني في ذلك شأن غيري من تلاميذه وطلبة علمه الذين بث فيهم فقيدها الجليل ما ألزم به نفسه من صبر ودأب وتمسك بأصول البحث العلمي وأخلاقياته، وأحكام المنهج الأدبي وضوابطه.

وفي ظني أن عثمان موافي يمثل امتداداً نوعياً لجيل الرواد المؤسسين الذين رصدوا حركة النقد العربي القديم بداية من طه إبراهيم ومروراً بمندور ثم إحسان عباس ومحمد زغلول سلام؛ فكان انطلاقاً أستاذنا من حيث انتهى منجز ذلك الجيل، مركزاً في أبحاثه ودراساته القيمة على القضايا الجوهرية التي أسهمت في تفعيل طروحات النقد الأدبي عند العرب، وفي مقدمتها قضية الخصومة بين القدماء والمحدثين التي أفرد لها أستاذنا عليه رحمه الله كتاباً من أمتع مؤلفاته وأنفعها . وقضية الشعرية والنثرية، وما يتصل بهما من مفاهيم وأطر وملامح تناولها أستاذنا في كتابه القيم «من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي». وقضية العلاقة بين الأدب والتاريخ التي تناولها في دراسته اللافتة عن ابن خلدون ناقد الأدب والتاريخ؛ وغير ذلك من القضايا العميقة التي



من أستاذنا الراحل قد أدرك بعمق أن الرجل لم يكن مثلاً رفيعاً وقُدوة تحتذى في حياته العلمية والمهنية فحسب؛ بل كان رحمه الله في حياته الأسرية والاجتماعية كذلك أباً حانياً، وأخاً وفياً، وصديقاً مخلصاً اجتمع فيه ما تفرق في غيره من خصال الخير والنبيل والخلق القويم وغيرها من الصفات العظيمة التي نفتقدها يوماً بعد يوم برحيل أولئك العظام الذين يعيش في أكنافهم عن عالمنا الزائل واحداً بعد واحد، وإن كان عزاًؤنا أن ما تعلمناه من أستاذنا الدكتور عثمان موافي هو وأساتذتنا أجمعين باق في عقولنا ونفوسنا ووجداناتنا، لا يمحي أثره ما دمنا نكايد هذه الأيام الصعاب. رحم الله شيخنا الجليل رحمة واسعة وأسكنه فسيح جناته وأثابه عنا خير الثواب.

طلابه في قاعات الدرس طبقات ابن سلام، والشعر والشعراء، الموازنة، والوساطة، وعيار الشعر، ونقد الشعر، والعمدة، ودلائل الإعجاز، وغيرها من أصول النقد العربي القديم. كما كان حريصاً على أن يحض طلابه في الدراسات العليا على دراسة مناهج رواية الأدب وتفسيره وما تثيره من قضايا وإشكاليات في أمهات كتب تراثا الأدبي، من مثل سيرة ابن هشام، وعيون الأخبار، والعقد الفريد، والأغاني، وأمالى القالي، وغيرها؛ وأن يحضهم في لفظة أصيلة نادرة على دراسة مناهج رواد الدرس الأدبي من أساتذة مدرسة جامعة الإسكندرية من أمثال خلف الله، ومحمد حسين، والحاجري، والعشماوي رحمهم الله أجمعين. وليس من شك في أن كل من اقترب

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

شعر

## صوتها

يعقوب السبيعي \*

صوتها يا رعشة النجم المضيء  
لا أبالي بوعُورات المدى  
صوتها يا كاشفاً لي صوراً  
تذهل الدنيا إذا جئت بلا  
يرسمُ الصوتُ قلبي وغدي  
صوتها نورٌ من الله فكم  
هو إن شاء تفضي العطرُ في  
تسرع الأوقات والصوتُ معي  
أيها الصمت الذي كم ضمني  
يا لهذا القلب كم يبحث عن  
كل قلب همس العطرُ به  
لو ترى يا صوتها المسكون بي  
كلما استنشق قلبي صوتها  
ليس لي من صوتها غيرُ ندَى  
ها أنا من آخر الدنيا أجيء  
كلُّ دربٍ لك يُفضي بي .. وطيء  
في ابتسام الثلج عن ثغر دفيء  
موعد .. ثم إلى الحبِّ تفيء  
وجه دهر باسم الثغر .. بريء  
خبأ الظاهر أو أبدى الخبيء  
رئة الدنيا كما يهوى المشيء  
وإذا ما غاب فالدهرُ بطيء  
إن لي قلباً بما ضمَّ هنيء  
جراً في وصل من ليس جريء  
فهو قلبٌ بالبساتين مليء  
ما الذي يذهب عني إذا تجيء؟  
راح قلبي في المجرات يُضيء  
بلل الأشواق في قلب ظميء

\* شاعر من الكويت.

شعر

## كيف اجتماع النهر والجذب؟؟؟؟

د. سالم عباس خداده \*

ست مضين ولم يزل قلبي  
لم يلتقطه من الأسى فرح  
أواه يا قلبي وكم عصفت  
إلا على الأفاق قاحلة  
جذب أحس به على نهر  
أمشي وأذهل عن رنين هوى  
كي لا أرى خلا يعاتبني  
فأقول والأيام شاهدة  
من كل ما في الكون من وجع  
وإذا شكوت فمهجتي احترقت  
أبكي وتبكي الروح من كمد  
يعقوب يبكي وهو ذو أمل  
لن تستريح جوانحي أبدا  
هذا اختيارك نعم نعم به  
هذا اختيارك ليس لي معه

بغيابة الآلام والكرب  
كلا ولم يخرج من الجب  
ريح العذاب فأغلقت دربي  
أو نحو بحر المهمة الصعب  
كيف اجتماع النهر والجذب؟؟  
نحو الحياة وأتقي صحتي  
في الحزن رغم بلاغة العتب  
إن الردى أقسى على القلب  
من كل ما في الكون من رعب  
وشرارها شعري وما أنبي  
في حالك يطغى بلا شهب  
أما أنا ... رحماك يا ربي  
ما دمت أجهل عالم الغيب  
فاغفر شكاتي غافر الذنب  
إلا السجود، وسجدتي حبي

\* شاعر من الكويت.



شعر

## الوطن

أمل عبد الله \*

يسمى اصطلاحاً وطن  
وأنا أسميه حبيبي

الذي أعشقه

من أزل

وفيه درجت عبر سبك

الأحبة والأهل

عشقت فيه لعب البراحات وزخ المطر

رأيت الصغار

صاروا كباراً

وأصبح حلم الطفولة عمل

أسميه حبيبي الذي

أنام على زنده لو تعبت

وأمتطي راحلة صبره إن مشيت

في ظله أقطع فيافي الصحارى

وأركب ناطحات السحاب كبراً وتيها

أعبر البحر حاملة رايتي

تُشير إلى من تغنى بأمجاده

منشدو الهولو من قديم الزمان

يسمى اصطلاحاً وطن

وأنا أسميه حياً

تمثل في كل جزء، في كل كل

\* شاعرة وإعلامية من الكويت.

في حنايا الجسد  
أسميه عشقاً تغلغل في  
وسرى في كل نبض  
في كل حس في كل همس  
سراً وجهراً  
أسميه حباً  
لأن به قد عرفت الهوى  
وعشت به أحلى الليالي الطوال  
وعلى أرضه خططت الأمانى  
وركبت الخيال  
فهو حبيبي الذي يفتديني  
إذا ما أسرت  
ورجلي الذي يحتويني  
إذا ما ضعفت  
وهو العشيق الأثير  
إذا ما عشقت  
فهو كل المعاني الجميلة  
وكل الكمال، وكل الجلال  
يُسمى اصطلاحاً وطن  
وأنا أسميه حباً  
ترفع في أعلى عرش وقال..  
أنا ها هنا قاعد  
وكل مفارق موقعه  
إلا أنا  
لأنني الحب  
والعشق، والوفاء، والمجد،  
والسودا  
فأنا الوطن

## نبوءة النظارة

عبد الحميد الفائد \*

(١)

خَطَوَاتِي مُثِيرَةٌ مِثْلَ تَعَارِيَجِ الْغَيْمِ  
ضَامَّةٌ مِثْلَ بَحْرِ يَشْتَهِي النُّهْرَ  
غَامِضَةٌ مِثْلَ لَوْحَةٍ تَجْرِيْدِيَّةٍ  
تَبْحَثُ عَنْ مَعْنَى  
آهٍ مِنْ خَطَوَاتِي .. أَنْهَكْتَنِي  
وَأَنَا مُتَعَبٌ مِثْلَ نَبِيذٍ مُعْتَقٍ  
بَعَثْتُ خَطَايَايَ  
لَتَسْحَرَ مِنْهَا عَيُونَ الْجِبَالِ  
قَطَعْتُ الْمَسَافَاتِ/المَطَارَاتِ  
تَصَادَقْتُ مَعَ الْمُسْتَحِيلِ  
مَعَ الْحَجَرِ الصَّمِّ  
وَهُوَ يَخْتَزِنُ ذَاكِرَةَ الْمَكَانِ وَالزَّمَانِ  
مَعَ الْمَرْمَرِ النَّائِمِ فِي الضُّوءِ  
كَيْ أُرْوِي ظَمَأَ الْكِتَابَةِ  
وَشَهْوَةَ الْمُغَامَرَةِ  
وَنَشْوَةَ النَّشْوَةِ  
مَشَيْتُ عَلَى حِبَالِ الْحَتَفِ

\* شاعر من البحرين

وَاثْقًا بِأَنْتِي لَنْ أَهْوِي  
سَقَطْتُ نَظَارَتِي مَرَّتَيْنِ  
انكسرتُ مَرَّتَيْنِ  
قَبْلَ الْمَلَقَاءِ الْأَوَّلِ  
لَمْ أَتَنْبَهْ لِنُبُوءَةِ النِّظَارَةِ  
رَكِضْتُ بِنَفْسِي إِلَيْهَا  
فَاتِحًا قَمِيصِي/تَارِكًا صَدْرِي مَكْشُوفًا لِلخَنَاجِرِ  
لِلرَّيْحِ الْقَادِمَةِ مِنْ إِغْوَاءِ عَيْنَيْنِ قَاتِلَتَيْنِ  
أه... لَمْ أَتَنْبَهْ مَرَّتَيْنِ

(٢)

نَعَمْ... اقْتَرَفْتُ خَطِيئَةً  
غَيَّرْتُ خَارِطَةَ عَيُونِي  
وَمَا حَدَثَ بَعْدَ ذَلِكَ لَا يَهْمُ  
مَا عَادَ الْآخَرُونَ يَهْمُونَنِي فِي شَيْءٍ  
الْعَالَمُ مَا عَادَ يَهْمَنِي فِي شَيْءٍ  
لَيْسَ أَفْرَ الْأَلَمِ فِي دَمِي حَيْثُمَا شَاءَ  
الْمُهْمُ إِلَّا أَبْتَلَعَ هَذَا الْجَحِيمُ  
أَنَا وَقَصَائِدِي  
وَجُنُونِي فَقَطْ سَبَقُنِي  
وَلِيَحْدَثْ مَا سَيَحْدَثُ

(٣)

أَيُّهَا السَّادَةُ: أَعْتَرَفُ بِأَنْتِي ارْتُكِبْتُ هَذِهِ الْخَطَايَا  
غَيْرَ أَنِّي بَرِيءٌ مِنْهَا جَمِيعًا  
إِنْتِي غَيْرُ مُذْنِبٍ  
وَأَنْقَى مِمَّنْ تَتَصَوَّرُونَ  
خَطِيئَتِي الْوَحِيدَةُ أَنَّنِي مَنَحْتُ قَلْبِي اسْتِقْلَالًا ذَاتِيًا



فَعَاثَ فِي الْجَسَدِ خَرَابًا  
وَفِي الرُّوحِ اكْتِنَابًا  
حَاكَمُوهُ وَافْعَلُوا مَا شِئْتُمْ بِهِ  
فَهُوَ عُنْصُرٌ عَاقٌّ وَمُشَاكِسٌ وَمُتَمَرِّدٌ  
رُبَّمَا يَسْتَحِقُّ الْمَقْصَلَةَ  
لَكِنْ أَعْطُونِي عُضْوًا غَيْرَ قَلْبِي  
عُضْوًا أَعْمَى غَادِرُهُ الطَّيْشُ  
لَكِي يَنْبِضُ بَدَلًا عَنْهُ  
فَقَدْ شَبِعْتُ مِنْ هَذَا الْقَلْبِ  
وَمَلَلْتُ مِنْهُ



## الحنين إلى مدارج الطفولة / الرقة

محمود الحسين أبو الوائق \*

يا رقة الحبّ يحلو لي بك الغزلُ  
محبوبيتي أنت لا سهو ولا بدل  
يا ربة الحسن يا شوقاً يؤرقني

أنا المتيمّم في عينيك والشمّل

يا منجم الطيب والخيرات يا كرمًا  
يحلو به الشعر والمآل والزجل

هامت بك الروح يا عطراً يجمّلني  
فعانقها فدتك الروح والمقل

رويدك اليوم يا سمراء أظمأني  
إلى فراتك تلك الأعين النجل

آه لبُعدك لو تدرين أرهقني  
صُفي دوائي وإني الآن أمتثل

جميلتي ، دفء أحلامي وفاتنتي  
حارت بوصفك يا ريحانتي الجمل

في ظلّ سورك تاريخٌ له ركعت  
جحاجحٌ واحتمت في ظله دول

\* شاعر سوري مقيم في الكويت

هنا الرشيد هنا المتصور أيكته  
هنا تمشوا هنا ارتاحوا هنا نزلوا

هنا هشام هنا تزهو رصافته  
هنا أمية لا لعب ولا هزل

يا رقتي يا ابتساماتي ويا وجعي  
يا ظل من أدمعوا عيني وارتحلوا

وا رقتاه غريب عنك شيبني  
هم البعاد ، و قلب فيك منشغل

طال النوى واصطباري عنك يخذلني  
تحنني لست أدري يا متى الأجل

أشكو إلى نهرك الممتد في رثتي  
حزناً دفيناً وجرحاً ليس يندمل

نهر الفرات أيا شريان رقتنا  
لولا عطاؤك لا خصب ولا أمل

من ذا يجاريك يا جوداً تدين له  
و هل تجارى ومنك السهل والجبل

يا منة الله أنت الطهر نرشفه  
و من ضفافك يجنى الشهد والعسل

أيا فرات أجبني أثقلت سفني  
خواطر الفكر ، حار العقل ، ما العمل ؟

أين الأحبة جئت اليوم أسألهم  
يا هل « تعود لنا أيامنا الأول » ؟

## ارتقاء الروح ...

أحمد عبد الحافظ \*

كل اللواتي  
قد عزفن على جراح القلب  
ألحان الحنان مشاعرا  
ونثرن في أرضي  
بذور الانتماء والاشتفاء  
نثرن في فؤادهن صباية  
ونثرن فيهن الهوى  
والشعر  
والإصغاء  
والإبحار في  
والاحترق على شطوط  
عشبهها الأعصاب أول شعلة فيها  
أنا ....  
هش أنا ....  
والريخ تعصف بالجميع  
وكلما هاج الهوى  
نبض التعاشق في شراييني  
انحنى ...  
حتى يفرقنا الشيع ...  
.....  
وأعود وحدي مفردا  
والروح تنزف كل أشكال الجزع

\* شاعر من مصر مقيم في الكويت.



كشعاع ضوءٍ بث في الصدر الحياةَ

للحظة

ثم انقطعُ ...

يا للوجع ...

يا للوجع ...

.....

وتجيء أخرى بعدها ...

وأنا لها

ظمآنُ والدنيا

عطشُ

والماء يرفضُ

أن يبادلني الحياةَ

بدونها ...

فأضمها ...

وأذوب في تكوينها ...

الهوى

والشعرُ

ARCHIVE

<http://Archive.alakhrir.com>

والإصغاءُ

والإبحارُ في

والاحتراقُ على شطوط

عشبتها الأعصابُ أول شعلةٍ فيها

أنا ...

قد عدت هشا من جديد ...

قد عدت ها

لمشاعر الطفل الوليد ...

أما

ضميني لصدرك قبليني

قلبي

في شعاب الصدر

في تلك الربا ...

ردي الفؤادَ الشيخَ

للزمن الصبا ...  
مذ غبت عني والمشاعر مرهقة ...  
والقلب يبحث في جميع الأوراق ...  
من أعتقه ؟؟؟  
من عتقه ؟؟؟  
من أشعل الشعر المسافر في دمي  
بالاشتياق والاحتياج وبالندم ...  
من أبدل القلب المخضب بالمشاعر  
باشتعال الروح فيه تتيما  
هذا العدم ...  
أنت ارتقاء الروح  
في الجسد المسجى  
عند أعتاب السماء ترقبا ...  
وأنا الذي أسجى سحابا  
من مشاعر مثقلات  
باغتراب الروح تيهها  
ثم قرَّب واجتبي  
حتى إذا بلغت مشاعره الربا  
هاجت وماجت  
ثم أَسْقَطَ حَمْلُهَا  
ليزفه صوت اعتراكي  
في كل واحدة عشقت  
بصيص ضوء من سناك  
ولكلهن هجرت  
حين تململت روحي  
عداك  
لتثور دوما بعدهن الأسئلة ؟؟؟

هل كنت حقا عابثا  
أم أن روحي بالمشاعر  
مثقلة ...

هذا الفتى المصلوب  
في شبه فتى  
شاعر شاب وأجهض حملها  
لما تغشاها الوله ....  
هذا الفتى المصلوب في  
يردني دوما الي  
وصرت في يمامة  
ظبيا غزالا  
او أريجا  
بل رؤى  
ممزوجة بالأخيلة ...  
لما كل شيء فيك دوما  
لست أدرك أوله ...  
يا من نقشت على القواد  
حروف عشقك لعنة أبدية  
وتميمة ذابت مع الأنفاس روحا  
وانفنى فيها الجسد ...  
رحمك من هذا الكبد ...  
رحمك من طعم التشتت  
حين تمتدين في قصيدة ألفاظها  
عمري ...  
صلى عليك الشعر أمي ...  
فاقبليني شمعة ...  
في ساحة القبر  
يا زهرة القبر  
يا درة القبر  
يا درة القبر  
يا درة القبر

## قصة حب (مصري وحبشية)

بقلم: سليمان الحزامي \*

خرج من قاعة القادمين في مطار الكويت ومعه صديقه، متجهين إلى مواقف السيارات، لكنه تخلف قليلاً ليسأل فتاة سمراء واقفة تلتفت يمينا ويسارا يكلمها بلكنة عربية.. ألم يأت أحد لاستقبالك، فردت عليه بعربية مكسرة، لا أعرف، لقد تأخر، قال لها وهل يعرف أخوك موعد وصول الطائرة.. فردت عليه: نعم، لقد بعثت إليه برسالة وبرقية، كما أنني تكلمت إليه قبل أن أغادر مطار القاهرة متجهاً إلى الكويت، أخبرته أنني سأسافر في الطائرة الكويتية وستصل في الساعة المحددة، وأخبرني أنه سيكون في استقبالتي وأنا لا أعرف أحداً في البلد، قال لها: وهل تعرفين تليفون أخيك؟ فردت: ولكن جهازه مغلق، وصحاً من أفكاره التي بدأت تتمدد على صوت صاحبه وهو يقول له لقد تأخرنا يا حمدي دع المرأة وشأنها، لكنه التفت إلى صاحبه قائلاً: اسمع يا فتى قنديل إن هذه الفتاة كانت جالسة بقربي في الطائرة لا يمكن أن أتركها وحيدة في بلد لا تعرف فيها أحداً، فرد عليه الآخر: وماذا تريد أن نعمل؟ نحن نسكن في شقة عزاب وهي امرأة.. لكن حمدي رد عليه قائلاً: كونها امرأة فنحن مسؤولون عنها انتظر يا فتى قنديل دعني أفكر في طريقة.. لا يمكن أن أترك هذه الفتاة واقفة هنا في مدخل المطار، وأخوها قد تأخر دون أن نعرف أسباباً لذلك، وهاتفه مغلق.. وأخذت الفتاة تنظر مرة أخرى يمينا ويسارا دون أن تلتقط ما يقوله الصديقان، فعربيتهما ليست جيدة، بل هي دون ذلك بكثير، والتفت حمدي ناحيتها قائلاً: اسمعي يا أمانة سوف أعمل على توفير سكن لك عند إحدى العائلات التي أعرفها وسوف نبحث عن عدم مجيء أخيك ولماذا هاتفه مغلق، أمل أن نستطيع أن نصل إليه خلال وقت قصير، هل تقبلين بالمجيء معي.. فنظرت إليه ورأت في عينيه حناناً وأماناً ودفعاً،

\* كاتب من الكويت.



أحست بأن عينيه تحتضنان العالم كله ونظر هو إلى عينيها ووجد الحب أو بالأحرى شعوراً يتمدد اتجاهه من الحب والاطمئنان، مد يده والنقط حقيبتها الصغيرة وهو يقول هيا بنا يا آمنة.

واسترجع ذكرياته مع هذه الحبشية السمراء الفاتنة.. لقد تعرف عليها في مطار القاهرة في قاعة انتظار الركاب وعرف منها أنها قادمة للكويت لتعمل في إحدى الشركات حيث إن أخاها يعمل في إحدى الشركات وأنه بحاجة إلى سكرتيرة تجيد لغة أجنبية وتجيد التعامل مع الأجهزة الحديثة من الانترنت والكمبيوتر وخلافه.. فاستطاع بعلاقته أن يستخرج لها تصريحاً للعمل في الكويت.. وشدت الرحال وأخذت طائرة من أديس أبابا إلى القاهرة، حيث تعرف عليها حمدي في قاعة الانتظار، وعندما استقل الطائرة قفز إلى حمدي سؤال .. سؤال مُلح: هل أن الحب من النظرة الأولى أمر حقيقي أم من الخيال، ولكن أخذ يردد على نفسه وهو في الطريق إلى السيارة إنه حقيقه، لقد أحببت هذه الآمنة، ولكن أنا قادم جديد للكويت كيف سأفتح بيتاً، كيف سأزوج، كيف كيف كيف..!!

أخذت الأسئلة تتساقط عليه كما تتساقط حبات المطر في يوم شتوي فلم يجد بداً من أن يقول لنفسه: انتظر يا رجل لا تترك العواطف تقودك، استخدم عقلك يا رجل، وبالمقابل كانت آمنة تدور في نفس الفلك وتتساءل مع نفسها هل كتب علي الله أن أحب هذا المصري وأن أنزوج به وأنا بعيدة عن أهلي؛ وأخيراً رفعت رأسها وهي تهز بقوة قائلة لنفسها كوني واقعية يا امرأة، الخيال لا يشبع ولا يمنع الموت من الجوع.. ركبوا السيارة معاً وأخذ صاحبهما قنديل يقود السيارة متجهاً إلى إحدى المناطق السكنية ولكن حمدي قال له انتظر نريد أن نعرف أولاً، نريد أن نذهب إلى بيت عزيزة ابنة خالك لنترك عندها آمنة، وبعد ذلك أذهب معك، فسأله الآخر: وأنا كيف أعرف بيت عزيزة؟ فضحك حمدي ضحكة كأنه يقول لصاحبه كم أنت غبي، فنظر قنديل إليه متسائلاً كيف ؟ فرد حمدي عليه قائلاً : هاتفك النقال أليس معك ؟ فأجابه قنديل بلى! قال حمدي أعطني إياه، وأخرج حمدي من جيبه ورقة عليها بضعة أرقام وأخذ يطلب رقماً معيناً فجاءه الصوت من الطرف الآخر أهلاً من؟ فقال في فرح: أنا حمدي ابن عمك شوقي، تبادل الاثنان كلمات السلامة والحمد لله على السلامة فتكلم حمدي بطريقة سريعة وهو يقول أريد العنوان، صديقي قنديل سيأخذ العنوان منك لأنني أريدك في أمر هام، بالمناسبة يا عزيزة

ياسر زوجك موجود .. حسناً حسناً إذن سأراكم بعد قليل إن شاء الله، إذن خذي قنديل وسأصل بعد قليل، وأخذ قنديل الهاتف وبعد التحيات سجل العنوان على ورقة وانتهت المكالمات بالتحيات.

وانطلق قنديل بسيارته إلى إحدى ضواحي الكويت حسب العنوان ووقف أمام إحدى العمارات وقال لصاحبه ابنة خالك تسكن هنا وأعطاه رقم الشقة وأخبره أن يسأل حارس العمارة قبل أن يصعد، ولكن حمدي قال له دعني أكلّمها أقول لها: إنني موجود تحت العمارة، فهي سوف تنزل وبعد ذلك تأخذني إلى شقتها، لكن قنديل رد عليه افعل ما تريد لكن لا تتأخر وفعلاً تم الاتصال.

وجاءت عزيزة ويدها طفلة صغيرة وتبادل الاثنان التحية والسؤال والجواب بشكل سريع .. رجع حمدي وفتح باب السيارة ليقول لأمنة تفضلي وقالت عزيزة عليك أن تبحث عن أخيها فأنا لا أستطيع أن أستقبلها عندي فترة طويلة، فرد عليها حمدي قائلاً: لقد حاولت ثلاث وأربع مرات لكن يبدو أن جهاز أخيها مغلق، سأعمل على الاتصال به كل نصف ساعة أو كل ساعة حتى أستطيع أن أتحدث إليه وأخبره بذلك، المهم الليلة دعيتها تنام عندكم بالشقة، وقال بلهجة المصرية المحببة: وبعد ذلك يفرجها الله.

فردت عليه . أيضاً بلهجة مصرية ياسر نفسك بس مش موجود في الشقة خرج مع أصحابه .. سوف يكلمك في أسرع وقت ..

أخذت عزيزة أمنة بيدها وانطلقا إلى داخل العمارة كما انطلق حمدي مع صاحبه إلى حيث يسكن قنديل.

مر اليوم الأول دون نتيجة، وفي مساء ذلك اليوم رن الهاتف عند قنديل فجاء صوت بعربية مكسرة يقول: أنا المهندس عيسى لقد وجدت رقمك متصلاً بي أكثر من مرة .. فالتقط بذكائه رأس الخيط في الحديث وقال: أنت من الحبشة .. فأجابه عيسى نعم، قال صديقي حمدي يريد أن يتحدث إليك ..

وأخذ حمدي التليفون وعرف أن المتحدث هو أخو أمنة وأخبره أن أمنة موجودة في بيت إحدى قريباته، فاتفق معه الرجل على أن يأتي إليه حسب العنوان ليأخذ أخته حيث يسكن، وتم كل شيء بسرعة، لكن حمدي توقف كثيراً قبل أن تنزل أمنة مع أخيها وقال له بشيء من التردد .. أخ عيسى أنا جديد في الكويت، وقد جئت بعقد عمل، كما أن أختك جاءت بعقد

عمل، فقال عيسى هذا صحيح، وهنا قال حمدي: هل تؤمن بأن الغربة تجمع وتفرق؟ قال عيسى: لا أعرف فأنا هنا أعمل كالألة أخرج صباحاً وأعود مساءً منها، والفترة التي كنت تتصل بها، كنت في إغماء طويلة من الحرارة مع العلم أنني كنت أعرف أن أختي ستصل في هذا اليوم، ولكن الإعياء منعني من الذهاب إليها أو أن أرسل أحدهم في استقبالها، واكتشفت بعد أن تعافيت بأن جهازي كان مغلقاً وعرفت من رقم الهاتف الذي اتصلت به لأنتي جهازي به خدمة المكالمات الفائتة فاتصلت ورد عليّ صاحبك فتدليل وهكذا تعارفنا وهذه أختي، الآن أشكرك على حسن رعايتك لها، فأنتم العرب أصحاب شهامة ونحن -المسلمين- أصحاب أمانة وكلنا عرب ومسلمون .. فضحك حمدي قائلاً: عيسى قبل أن تدخل إلى سكنك أنت وأختك أريد أن أقول لك بكل جرأة وأمام أمانة أنني أريد أن أخطب أختك! وبحركة لا شعورية ابتعدت أمانة عنهما خطوات وهي مطأطأة الرأس وهنا عرف عيسى أن أخته لا مانع لديها فقال على بركة الله يا حمدي ..

إذاً استلمت العمل وهي كذلك سنعمل حفلة ذات اتجاهين استلامكم العمل وعقد القران بينكما، والآن أستطيع أن أقول إن الحب شرارة قد تندلع في أي وقت إذا تركتها قد تحرق وإذا أحطتها بالرعاية قد تبعث بالدفع في الحياة، وانطلق حمدي ماسكاً بيد أمانة .. وهو يقول لها كم هي موفقة رحلة القاهرة - للكويت فنظرت إليه بعينيها وهي تقول أشكر الأقدار التي جمعتني بك أيها المصري وأشكر الكويت التي جمعتنا تحت سمائها.

## الفراشة والزهرة

بقلم: فيصل العنزي \*

جاءت الفراشة محلقة وأخذت تغازل الأزهار في الحديقة وتحط على زهرة وتقبلها ومن ثم تتركها وتذهب إلى زهرة أخرى متفاخرة بألوانها الزاهية الرائعة، فرآها علي وانبهر بجمال حركتها وألوانها وطيرانها فذهب مسرعاً إلى سيارته وأخذ الكاميرا ورجع حيث تكون الفراشة ليلتقط لها صوراً فوتوغرافية، فاقترب منها ووقف عندما رآها تحط على زهرة حمراء ونظر إلى ألوانها، اللون الأسود المطرز بالأصفر والبرتغالي فأمعن النظر في الفراشة وألوانها والزهرة الحمراء ومن خلفها جمال الخمائل الخضراء.

وسارع في التقاط الصورة تلو الأخرى وبعثر الفلاشات الضوئية ورسم الظل من خلفها بفنية احترافية مذهلة، وبعد ذلك رجع إلى العمل ليحمض الصور ورغم العلم الحديث والكاميرا الرقمية إلا أن علي ما زال على الطريقة القديمة في عملية التحميض فهو ينقع الفيلم في المحلول الخاص لتحميض الأفلام ومن ثم ينشر الصور على الحبل في غرفة مضاءة باللون الأحمر.

وبعدما حمض الصور ونشرها على الحبل في الغرفة الحمراء حضرته فكرة في رأسه، ماذا لو أضاف إلى الصورة بعض الألوان؟ ولكنه لا يستطيع لأن العمل يحتاج إلى تقنيات أخرى والألوان الطبيعية لا تتناسب مع برامج الكمبيوتر مثل الفوتوشوب والجرافيكس وفي العمل الفني إذا كانت الصورة الفوتوغرافية هي رسم الضوء فإن السينوجرافيا هي رسم المشهد في المكان، لذلك عليه أن يعيد رسم الفراشة وهي تحط على الزهرة ليصورها مرة أخرى. وفي اليوم التالي ذهب إلى الحديقة وأخذ معه الريشة والألوان

\* كاتب من الكويت.



ورسم على الزهرة والخمائل الخضراء بعض الإضافات البسيطة لجمالية المكان وانتظر قدوم الفراشة، ولكن دون جدوى، فقد طال انتظاره منذ الصباح الباكر حتى أفلت الشمس عند الغروب ولكن الفراشة لم تأت، فبدأ يشعر باليأس والملل وحمل أغراضه إلى سيارته ورجع إلى منزله وجلس في معمل تحميض الصور وأخذ يتأمل الصورة مرة أخرى ويفكر في سبب غياب الفراشة، فلقد تركها في مكانها ليلة أمس، وحتى لو طارت وابتعدت ألا تعود مرة أخرى للزهور والخمائل لتعبق بجمال رحيقها ونسيم عطرها؟ وبينما هو يحاكي عقله رفع الصور ونظر إليها نظرة فاحصة ونظر إلى ألوانها وشم رائحة المحلول وهي تعطرها، عندها عرف سبب غياب الفراشة.. إنها رائحة الأصباغ النتنة التي أضافها إلى لون الزهور بين الخمائل، وفي اليوم التالي ذهب إلى الزهرة فوجدها قد ذبلت وماتت من تلك الرائحة.



## حناء الكفوف \*

بقلم: غدير المطيري \*

رجعت بعد أن أمعنت النظر في جدران الدروازة طولها و عرضها...و في الطريق و هي لا تكاد تسيطر على ذهنها..سمعت حشرة في صوت غريب.. وكأنه يقول لها انتهي لي.. الإقبال منه شديد..وهي تقف أمام الدروازة..و كالدارج حينها..لا قصور و لا دول ولا وفرة اختيار

التفتت عادة ولكن من شدة خجلها سابقت خطواتها رغبتها في النظر إليه...فتحت الباب الخشبي لمنزلها الطيني و عيونها كانت تريد أن ترى ما خلف الدروازة ومن هو صاحب الصوت المحشرج..و إذ بأماها تويخها «لن ينفعك حلمك الوردي..بييتك المستقبلي أولى» منزلها بالقرب من دكان العم صالح..رجل مسن يبيع القمح يعرف كل السكان بحكم عمله..

و كأنه مختار المنطقة..

في الصباح الباكر و مع صداد المؤذن الشجي استيقضت و هي لا تزال حاملة....حلم بعبور الدروازة و حلم آخر بصاحب الصوت المحشرج.... اتجهت للمطبخ تعد العجين...تمرغ بين أصابعها الرقيقة أفكارها و حلمها... و مع كل رغيف معطر بفكرة و آخر هش بحلم...ترتفع شمس الصباح لتعيد موعد عادة مع الدروازة...

تظن أن العالم الوردي كله خلف ألواح خشبية وضعت لتحدد خطوط

\* كاتبة من الكويت - نادي المبدعين الجدد.

\* القصة الفائزة بالمركز الثالث - في جائزة الشيخة باسمة الصباح للإبداع الشعري - نادي المبدعين الجدد.

المكان الحمراء.. «إنها قصص جدتي نورة» قالت بصوت باطنها الخفي... كانت تجلس الساعات الأخيرة من النهار تستمع لحكايا جدتها عن العالم الخارجي كالهند و السند و الجبال الخضراء و الأميرة السمراء.. تحلق لعالي السماء و هي تستمع لها....«آآآه يا جدتي كم أرتاح عندما أسمع صوتك الدافئ تروين لي حكاياتك...ليتي أرى ما تروين»....

تهز الجدة حجرها معلنة ساعة رجوعها لمنزلها....تضع فتاة الثامنة عشرة من عمرها غطاء رأسها لتسرع كالفراشة قبل أن تسل خيوط النور من ثوب النهار...تمر على باب الدروازة من بعيد..تملأ عينيها من قوت فكر اليوم..يلمحها من بعيد يحملها الشوق فيقترب..تنتبه لمضي شخص نحوها فتذهب للرجوع نحو منزلها مستعدة لتوبيخ آخر...

في الطريق..تسمع قرع خطواته المتسارعة عله يسمع منها كلمة أو يجد الرد... يحشرج صوته مجددا..و بصوت أعلى كأن شيء ما علق في حلقه.... و فور تمييزها للصوت وقفت فجأة لثوان معدودة و كأن لسان حالها يقول... إنها هي!! نعمة الشوق، إنه هو..أرادت أن تلتفت ولكن تتذكر صوت أمها يويخها فتسرع..

كان العم صالح يهب لإغلاق الدكان حين لاحظ تكرار ملاحظته لها..عرف منزل آل شاكر أنه منزل محافظ و أسرة ذات دين الأمر الذي جعل العم صالح يقلق.. دخلت غادة لتلمح مع إيصادها للباب وجه صاحب الصوت المحشرج....

رفع المنظر المتكرر حجاب الذوق عند العم....«بني!!! هلاً ساعدتي برفع هذه الأكياس؟»...نادى بها الشاب ليفتح بحواره حياة جديدة..

كانت ليلة باردة و القمر فيها مكتمل...قالت لوالدتها « أمي...لو كان عندي أخوة ذكور، هل كنت سأرى الهند و السند معهم؟» أثار ذلك السؤال قريحة الأم ليسرع والدها بالإجابة مراعيًا مشاعر والدتها التي لطالما تمت ذلك.... ابنتي الغالية...لا أريد إلا أن تكوني سعيدة كسعادتي بك أكثر من أن لو كان عندي عشرة أولاد...

ستتزوجين و تفعلين ما أردته برفقة زوجك...غلف الأب كلامه بابتسامه حانية ليأخذ بعكازه نحو غرفة نومه... قال الأب: «تصبحين على خير يا غادة...فغداً بإذن الله أجمل»

تحل الفتاة الحاملة ضفائرها السوداء لتسدل على رؤوس أكتافها النخيلة

معلنة ليل حلو السبات... «يارباه كم أنا تعب» تغمض عينيها لتلمع صورته في جنبات ذاكرتها... ظنت أنه الحب حين اختلط حلمها به... وفتحت في فكرها الدروازة...



## سأقتل

بقلم: منير عتيبة \*

\* سأقتل!

أعلنها في كل مكان بالقرية. سعد الصموت الهادئ الصبور قالها بصوت أجش متحشرج مرتفع.

\* سأقتل!

قالها على قهوة أبو زغبية بينما كان عدلي البرنس ومحمود فتوح يلعبان دور دومينو برهان كبير جدا؛ قرش حشيش. كان يجلس بعيدا عن القعدة الحامية. وقف فجأة. تقدم بخطوات سريعة. رفع الترابيزة. ألقاها في الشارع. صرخ:

\* يا بلد كلاب.. سأقتل!

كان يمكن أن يضربوه حتى الموت. لكنهم نظروا إلى بعضهم في دهشة. ثم ضحكوا بشدة. غادرهم بخطى سريعة وضحكاتهم تطارده.

\* سأقتل!

قالها أمام الجامع بعد صلاة الجمعة. دفع بعيدا المرأة العجوز التي تحمل طفلا مستأجرا. والرجل ذا القدم الواحدة (الأخرى مخفية بحيلة ما وليست مقطوعة). وقف فارقا ذراعيه كمصلوب في الهواء، سادا باب الجامع. حلق في المصلين المندهشين. قال بصوت تخالجه رنة جنون:

\* كاتب من مصر.

### \* سأقتل!

قالها في سوق الأحد. في الجرن حيث يلعب الشباب كرة القدم. عند الموردة حيث تغسل النساء الأواني وتفتين الأخريات. في الأفراح ومآتم العزاء.

### \* سأقتل!

يقولها، ويعود إلى عشته في آخر العزبة، على حدود الأرض السبخة. يختفي أياما. يظهر. يصرخ بها. ويختفي من جديد. وجدت عزيتنا شيئا طازجا تلوكه بدلا من الحكايات المعتادة، كانت الأسئلة الهازئة تتناثر، من سيقته سعد العبيط؟ ومتى؟ ولماذا؟ وكيف؟ وهل يستطيع أن يقتل أصلا؟

لكن النكتة أخذت شكلا أكثر جدية عندما دخل سعد العبيط سوق الأحد. كان يمشى كقطار أعمى. يدوس بجثته الضخمة من لا يوسع له الطريق. يتجه مباشرة إلى

عبد السلام بائع السكاكين. يتناول السكاكين واحدة واحدة. يفحصها جيدا. ذات المقبض الأسود والسن الرفيع. القصيرة ذات المقبض البني. الساطور العريض. الخنصر المديب. يرفعها إلى أعلى. ينظر في نصلها الحاد. يتأمل أشعة الشمس المنعكسة عليه. يسرح في تهويمات دموية يمكن أن تلاحظها في حدقتيه الجاحظتين. ثم يعيدها، ويأخذ أخرى. ليفعل نفس الشيء. ساعات تمر. يمل منه عبد السلام:

### \* شراء أم بحلقة يا سعد!

ينظر إليه سعد نظرة جانبية. ويواصل تأمله في الأنصال الحادة اللامعة. يستقر رأيه على الساطور العريض ذي المقبض العاج الأسود. يخرج كل ما في جيبه من نقود ويضعها على عربة عبد السلام الخشبية دون أن يسأل عن الثمن. يأخذ حجر مسن من فوق العربة. ويمضى.

لم يعد يظهر في العزبة. لكن الفضول كان يدفع بعضهم للاقتراب من عشته. كانوا يراقبونه وهو جالس أمام العشة. بيده الساطور وحجر السن

يجلئ به النصل الذي لا يحتاج إلى مزيد.

كانوا يتراهنون على الضحية. بينما وجوه تتداخل في بعضها البعض متزاحمة أمام ناظري سعد على حد الساطور. سعد الطفل رأسه (زليطة) وأبوه يكويها بالنار لأنه يريد الذهاب إلى المدرسة لا العمل في جمع البامية. سعد الصبي تضربه شلة الولد عثمان المطعني وتلقيه في المصرف الكبير. ابتسام تضحك لسعد فتزهر الدنيا. ابتسام نائمة مع محمود فتوح خلف الزرائب. ابتسام تتزوج سعد ليستر عليها وتظل مع محمود فتوح دون أن يمسه سعد مرة. ابتسام تموت وهي تلد طفلة ميتة. أهل البلد يسخرون منه وهو يبكي على قبر ابتسام:

\* يبكي وكأنها كانت زوجته حقاً!

عثمان المطعني يجبره على توزيع المكيفات في العزبة والعزب المجاورة مقابل طعامه. إذا حاول أن يتكلم يكسر له قدماً أو ضلعاً. عبد الحفيظ القصاص أغنى أهل البلد أول من ضربه على قفاه في فرح. ثم أصبحت عادة كل الكبار ليثبتوا أنهم كبار. حسان الفكاهاني أول من أطلق عليه لقب العبيط. علي عبد الحفيظ طرده من بيته بعد أن قتل أبوه أمه في نوبة غضب وهج من البلد. أخذ البيت والربع قيراط وألقاه في العشة. وأقام وليمة كبيرة، ذبح عجلين لكل أهل البلد. أكلوا وسكتوا. عيال المدرسة الذين يتخذونه هدفاً متحركا لنبالهم.

\* غدا سأقتل!

كانت الصرخة تتردد في كل بيوت العزبة كنعيق دموي. كانت تتردد أكثر في النفوس. أين كان سعد وقتها؟ لا أحد يذكر. يذكرون فقط أنهم أفاقوا فإذا بالأمر في منتهى الجدية. ليس عبطاً من سعد العبيط. ليست نكته. إنه يسير في كل شوارع القرية. يخبط على البيوت. يتسلق الأشجار. يسير بين الحقول. يصرخ بصوت جهنمي:

\* غدا سأقتل!

تكوم كل منهم على نفسه. كل منهم يفكر فيمن يستحق القتل. يتذكر دقائق حياته. ما لا يعرفه الآخرون عن سفالاته. هل يعرف الولد سعد؟

كانت ليلة طويلة . لكن فجرها انبثق على تجمع كل أهل العزبة . كأنهم على اتفاق . ساروا صامتين إلى عشة سعد . لم يفكر أي منهم فيما سيفعله . هل سيحدثونه؟ سيضربونه؟ سيقتلونه؟ سيسألونه عن ضحيته المرتقبة؟ كل منهم يتمنى أن يكون الآخر هو الضحية . كل منهم مستعد لتسليم الآخر لسعد ليذبحه ويستريح الجميع .

كانت شمس الشروق دامية كأنها تغرب . وكان أهل العزبة قد أحاطوا بعشة سعد . وكان خط دم قان يتسرب من داخل العشة إلى خارجها . رفيعا . بطيئا . ثم غليظا . متدفقا . يختلط بالتراب ويتجلط فوقه . نظر كل منهم إلى الآخرين . كل منهم يشعر براحة كبيرة لأنه ما زال يتنفس . ويبحث عن الشخص الغائب . ترددوا في اقتحام العشة . اندفع عثمان المطعنى محطما بابها الواهي . كانت رأس سعد في أحد أركان العشة بينما جسده على بعد نصف متر منها . ويده اليمنى متصلة على مقبض الساطور .





# (من تاريخ البيان)\*

## مقالات

### خواطر حول الأضداد في اللغة العربية

بقلم: عبد الرزاق البصير\*

جالت أفكار علماء اللغة وأقلامهم في الحديث عن المعاني المتضادة التي احتوتها اللغة العربية. فمنهم من رأى بأنها فخر من مفاخر اللغة ودليل على اتساعها ومنهم من أنكر ذلك لاعتقاده أن كل لفظة ينبغي أن يكون لها معنى واحد، أما ما عدا ذلك فإنها من الأمور التي ينبغي أن تتأول فتنتج عن ذلك حوار لغوي فيه كثير من الفائدة. ومهما يكن من أمر فإن علماء اللغة لم يتوصلوا إلى أمر قاطع في هذه الناحية.

والحق أن المعاني المتضادة موجودة في بعض المفردات، وهي قد تبهم في معانيها حتى على بعض فحول العلماء كما حدث لأبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ وهو من هو في عالم اللغة والفكر، فقد روي صاحب كتاب الأغاني والخطيب البغدادي ويا قوت الحموي وغيرهم عن يحيى بن علي بن يحيى المنجم قال: قال لي أبي: قلت للجاحظ: إني قرأت في فصل من كتابك المسمى بكتاب (البيان والتبيين) إنما يستحسن من النساء اللحن في الكلام، واستشهدت ببيتي مالك بن أسماء، وهما:

وحديث أئذه هو ما

ينعت الناعتون يوزن وزنا

منطق صائب وتلحن أحيا

نا وأحلى الحديث ما كان لحننا

قال: هو كذلك، فقال: أما سمعت بخبر هند بنت أسماء بن خارجة مع الحجاج، حين لحن في كلامها، فغاب ذلك عليها فاحتجت ببيتي أخيها واحتجت في بيته أياما، فقال لها: إن أخاك أراد أن المرأة فطنة فهي تلحن بالكلام إلى غير الظاهر بالمعنى لتستر معناه، وتروى عنه وتفهمه من أرادت بالتعريض كما قال الله عز وجل: (لتعرفهم في لحن القول) «محمد: ٣٠» ولم

\* كاتب من الكويت.

يرد الخطأ من الكلام، والخطأ لا يستحسن من أحد. فوجم الجاحظ ساعة ثم قال: لو سقطت إلى هذا الخبر أو لا لما قلت ما تقدم، فقلت له: فأصلحه، فقال الآن وقد سار به الكتاب في الآفاق.

ولعل هذه الرواية تؤيد الرأي بأن المعاني المتضادة للفظة الواحدة قد يغمض ما يقصد منها حتى على أذهان بعض المفكرين، كما حدث للجاحظ. أما الذين يقولون بأن السهولة والوضوح اليسير في الآثار الأدبية قد يقللان من جمالها فهو شيء لا يذهب إليه إلا طائفة من الناس تميل إلى الإبهام والغموض. على أنني لا أنكر بأن القصد من هذين البيتين المشار إليهما من الأمور الميسورة، ولكن الذهن قد يكل في بعض الأحيان حتى يخفي عليه فهم الواضح من الأمور. أما ناظم هذين البيتين فهو شاعر أسبغ الله عليه جمالا في المحيا وحلاوة في الحديث، له مع الحجاج أحاديث طويلة لا يتسع لذكرها هذا المجال. وكان مالك ممن لا يستطيع أن يملك نفسه عن الإقبال على لذات هذه الدنيا حتى لو عرضه هذا الإقبال على بعض المخاطر، أو فقدان ما وصل إليه من مناصب عالية كالولاية على بعض المدن الكبيرة. فقد كان الحجاج ولاءه على أصبهان، غير أن الحجاج عزله لتهاونه في أمر الولاية وإقباله على اللذات فأظهر التوبة والندم، ولكنه عاد إلى ما كان عليه شأنه في ذلك شأن كل من تضعف أرادته أمام

جماح نفسه وهو القائل:  
إن لي عند كل نفحة بستا  
نا من الورد أو من الياسمين  
نظراً والتفاتة اترجى  
أن تكوني حللت فيما يلينا

وكل آثار هذا الشاعر تجري على هذا النسق من الوضوح والجمال. غير أن أدباءنا الأقدمين رحمهم الله لم يوردوا لنا إلا القليل من آثاره، ومن يدري فلعلها كانت كثيرة ولكنها ضاعت في جملة ما ضاع من آثارنا الأدبية. وأنت حين تطلع على سيرته وسيرة أخته هند وسيرة والده تشعر أنك أمام أسرة قوية في أخلاقها تملك شجاعة أدبية لا يملكها إلا لقليل من الناس.

فوصية أسماء بن خارجة لابنته هند تدل على ذكاء وبصر في الأمور حيث قال لها: (١) يا بنية إن الأمهات يؤدبن البنات وإن أمك هلكت وأنت صغيرة فعليك بأطيب الطيب الماء وأحسن الحسن الكحل وإياك وكثرة المعاتبة، فإنها قطيعة للود وإياك والغيرة فإنها مفتاح الطلاق. وكوني لزوجك أمة يكن لك عبداً واعلمي أنني القائل لأمك:

خذي العفو مني تستديمي مودتي  
ولا تنطقي في سورتني حين أغضب  
ولا تنقري نقرة الدف مرة  
فأذك لا تدرين كيف المغيب

فإني وجدت الحب في الصدر والأذى  
إذا اجتمعا لم يلبث الحب يذهب  
ولا يفوتنا هنا أن نشير إلى أن

من وراء هذا الحديث، وهو القول في المعاني المتضادة التي تحتويها بعض مفرداتنا العربية.

وخلالصة القول أن في الأضداد نوعاً من الجمال لمن يتذوق معاني لغة الضاد بالرغم من أنه يخلق بعض الغموض، لكنه ليس من الشدة بحيث يجعل الناس حيارى لا يفهمون ما يراد منه، لأن القرائن تشير بكل سهولة ويسر إلى ما يقصده الأدباء من تلك المعاني. فإن اللحن مثلاً معروف عند جميع الناس بأنه مجانية الصواب في القول ومخالفة القواعد. وأما اللحن بمعناه الآخر وهو الإيماء في الكلام فإنه يعرف بالقرينة لأن المعنى الأول من الأمور الشائعة الذميمة، أما المعنى الآخر فإنه من الأمور التي تدل على الفطنة والذكاء. وأنت حين تقرأ البيتين المتقدمين بشيء من التأمل تدرك ما قصد إليه مالك بن أسماء بدون شك.

ومن ذلك كلمة (غابر) فإن معناها الشائع عند الناس بأنها تطلق على الماضي من الزمان. ولسنا في حاجة إلى إيراد شواهد عليه لوضوحه. أما معناه الآخر فإنه يعني الباقي، قال تعالى: «فنجينا وأهله أجمعين إلا عجوزاً في الغابرين»، و(الغابرين) هنا تعني الباقيين.

ونحن نلاحظ أن القرآن الكريم قد استعمل ألفاظاً تحمل معاني متضادة مثل هذه الآية التي أشرنا إليها الآن. ومثل قوله تعالى: «ولو نشاء

احتجاب هند في بيت أخيها حين عاتبها الحجاج على لحنها في حديثها، واعتذر الحجاج لها يدل على اعزازها بنفسها وقوة شخصيتها.

أما رب هذه الأسرة أسماء بن خارجة فإنه على مثل هذا المستوى من قوة الأخلاق وقوة الشخصية. ولكي نأخذ صورة صادقة كاملة عنه فإنه يستحسن بنا أن نروي هذا الحديث: حكى أبو اليقظان قال: دخل أسماء بن خارجة على عبد الملك بن مروان فقال له: «بم سدت الناس؟» فقال: «هو من غيري أحسن». قال: «بلغني عنك خصال شريفة، وأنا أعزم عليك إلا ذكرت بعضها، فقال أما إذا عزم علي فتعم»، فقال عبد الملك: هذه أولها، فقال أسماء: ما سألني أحد حاجة إلا ورأيت له الفضل علي، ولا دعوت أحداً إلى طعام إلا ورأيت له المنة علي، ولا جلس إلي رجل إلا ورأيت له الفضل علي، ولا قصدني أحد في حاجة إلا وبألفت في قضائها، ولا شتمت أحداً قط، لأنه إنما يشتمني أحد رجلين: إما كريم فكانت منه هفوة فأنا أحق بعموها، وإما لئيم فأصون عرضي منه»، فقال له عبد الملك: حق لك أن تكون سيداً شريفاً.

ولو أطعت نفسي، لأوردت نبذاً أخرى من سيرة هذه الأسرة الشريفة، ولكني أشعر أن متانة أخلاقها قد ملكت على قلبي حتى أنني ربما بعدت عما قصدت إليه



والآخر (أن تذهب معنا). وكذلك  
— نشدتك الله أن تذهب معنا)،  
يحتمل المعنيين جميعاً. قال هذا  
بدون أي شاهد عليه. وستجد مثله  
كثيراً في الكتاب.

وبعد، فإن قراءة كتب الأضداد  
تكشف كثيراً من أسرار اللغة  
وجمالها مما لا يكاد يخطر على  
بال. ولعل أبلغ شاهد على ذلك  
تفسير قوله تعالى: «ثم بدلنا مكان  
السيئة الحسنة حتى عفوا وقالوا  
قد مس آباءنا الضراء والسراء  
فأخذناهم بغتة وهم لا يشعرون»  
(٢) والحسنة هنا النعيم، أما لفظة  
عفوا بمعنى كثروا، في حين أن  
المعروف عن لفظة عفا أنها تعني  
دروس واندثر. أو عفر وتنازل.

فأنت إذا تأملت هذه الآية تجد  
فيها صورة لطباع كثير من الناس،  
الذين إذا أنعم الله عليهم بطروا  
وتجبروا.

وقد كرر القرآن تذكير الناس بهذا  
الحال في كثير من الآيات. فمن  
ذلك قوله تعالى: «كلا أن الإنسان  
ليطغى أن رآه استغنى».

وليس من شك أن إعادة هذه الصورة  
تنبه لكثير من الناس.

(١) أعلام النساء ج ٥ ص ٢١٨.

(٢) الأعراف ٩٥.

لأريناكمهم فلعرفتهم بسيماهم  
ولتعرفنهم في لحن القول والله يعلم  
أعمالكم» (محمد ٣٠). وقد مضى  
القول فيما تعنيه لفظة (اللحن) من  
معان متضادة ومن ذلك قوله تعالى  
«والمطلقات يتربصن بأنفسهن  
ثلاثة قروء ولا يحل لهن أن يكتمن  
ما خلق الله في أرحامهن .. إلخ»  
(البقرة ٢٢٧). والقرء يعني الطهر  
ونقيضه.

وليس من شك أن القرآن، الكريم  
لا يستعمل إلا الفصحح اللطيف من  
الألفاظ.

والذي يبدو لي أن أبا القاسم  
الأنباري على جلالة قدره وسعة  
اطلاعه، قد أورد كثيراً من المفردات  
عدها من الأضداد. ولكننا إذا  
تأملنا ما أورده من شواهد لتأييد  
مذهبه فيها، وجدناها ضعيفة.  
فمن ذلك مثلاً: لفظة قعد، قال  
أنها من الأضداد. يقال: قد قعد  
الرجل إذا جلس، و(قعد يشتمني)  
بمعنى (قام يشتمني). ويغلب على  
ظني أن الشاهد على المعنى الآخر  
غير قوي لأن (قعد يشتمني) هنا  
لا تأتي بمعنى (قام) ولا بمعنى  
(قعد) كما هو معروف، وإنما تأتي  
بمعنى (أخذ) على المجاز لا على  
الحقيقة.

ومن ذلك أيضاً قوله: (أقسمت أن  
تذهب معنا) يحتمل معنيين:  
أحدهما (أقسمت ألا تذهب معنا)،

• العدد الرابع والأربعون - السنة الرابعة - نوفمبر ١٩٦٩م.



# (من تاريخ البيان)\*

## شعر

### قل للألى جاروا

عبد المحسن محمد الرشيد \*

قيلت بعد صدور قانون المطبوعات لعام ١٩٥٨ الذي تبتدئ جميع  
مواده بـ (لا الناهية)

قالوا أطلت الصمت يا مُحسنُ  
والصمت بالغريد لا يحسنُ

الروض من بعدك أرجاؤه  
موحشة جدياء لا تفتنُ

والدوح من بعدك أشجاره  
ما رقصت يوماً بها الأغصنُ

قم شنفُ الأسماع قد عطلت  
من ذلك الدر الذي تخزنُ

تلهف الأرواح مشتاقة

لنغمة تطرب أو تحزن

ما قيمة المصباح اللم يضيء

والافق قد طبقه الديجن

\*\*\*

فقلت ما صمتي عن رغبة

لو أن ما أهفو له ممكنُ

\* شاعر من الكويت.

كم أجتلى من كل فتانة  
لكنما في مهدها أدفن  
حرية الفكر أراشوا لها  
سهماً فخرت بغيهم تلعن  
سنوا القوانين لتقييدها  
فبئس ما سنوا وما قننوا  
\* \* \*

قل للألى جاروا ولم يعدلوا  
وجاوزوا الحد ولم يظنوا  
الوعي لا تسجن أنواره  
وناره تحرق من يسجن  
والشعب إن أفواهه كممت  
بالسيف عن آماله يعلن

ARCHIVE  
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

• العدد الرابع والأربعون - السنة الرابعة - نوفمبر ١٩٦٩م.